STENDHAL

VIE DE ROSSINI

SUIVIE DES

NOTES D'UN DILETTANTE

TEXTE ÉTABLI ET ANNOTÉ

AVEC

PRÉFACE ET AVANT-PROPOS

PAR HENRY PRUNIÈRES

TOME PREMIER

AVEC UN FAC-SIMILE HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, VIe
1923

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

STENDHAL

PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION

DE

PAUL ARBELET ET ÉDOUARD CHAMPION

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

STENDHAL

VIE DE ROSSINI

TOME PREMIER

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

Dix exemplaires sur papier de Chine, numérotés de 1 à 10, contenant une double suite des planches hors texte tirées sur Japon Impérial.

Vingt-cinq exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon, numérotés de 11 à 35, contenant une double suite des planches hors texte tirées sur Japon Impérial.

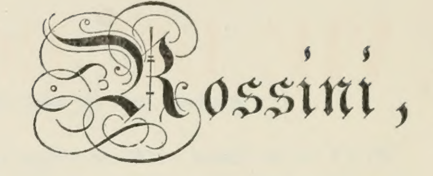
Cent exemplaires sur papier de Hollande, numérotés de 36 à 135, contenant une double suite des planches hors texte tirées sur Japon Impérial.

Onze cents exemplaires sur papier velin pur fil des Papeteries Lafuma, de Voiron, numérotés de 136 à 1235.

Exemplaire N° 759

Vie





PAR

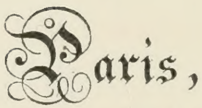
M. De Stendhal;

Ornée des Portraits de Rossini et de Mozart.

> Laissez aller votre pensee comme cet insecte
> qu'on lâche en l'air avec un fil à la patte.
> SOCRATE. *Nuées d'Aristophane.*

PREMIÈRE PARTIE.





CHEZ AUGUSTE BOULLAND ET Cie, LIBRAIRE,

RUE DU BATTOIR, N° 12.

1824.

STENDHAL

VIE DE ROSSINI

SUIVIE DES

NOTES D'UN DILETTANTE

TEXTE ÉTABLI ET ANNOTÉ

AVEC

PRÉFACE ET AVANT-PROPOS

PAR HENRY PRUNIÈRES

TOME PREMIER

AVEC UN FAC-SIMILE HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

ÉDOUARD CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS, VIe

1922

PRÉFACE

STENDHAL ET ROSSINI

A la mémoire de mon cher ami
Michel Psichari.

Beyle se promenait aux *Giardini*, à Milan. La musique d'un régiment allemand jouait et Beyle écoutait, en regardant les femmes qui passaient. Sevré depuis quelque temps de la vie milanaise, il se laissait reprendre aux beautés de la nature italienne et des arts, aux charmes des confidences amoureuses, aux voluptés des spectacles et de la musique. Il reconnut une cantilène passionnée de Mozart que « cent cinquante instruments à vent *parfaits* » exécutaient avec une expression de « mélancolie particulière », et son âme sensible s'émut. Déjà l'orchestre commençait un autre morceau et, cette fois, Beyle s'étonna devant cette

musique légère, mousseuse, pétillante comme de l'Asti, qui semblait se moquer de tout et de tous. Il s'informa de l'auteur. On lui dit que c'était « un jeune homme nommé Rossini » et on l'exhorta à voir le charmant *Tancrède* de ce nouveau compositeur à la mode [1].

Dès lors, Beyle n'entendit plus parler que de Rossini et dut s'étonner de n'avoir pas plus tôt connu sa musique. Partout, au théâtre, au concert, au bal, dans les salons, au café, par les rues, on ne jouait que des airs de *Tancredi* ou de l'*Italiana.* D'abord il s'insurgea. Tout le temps du Rossini, c'était « le pâté d'anguilles » [2], et puis, que prétendait exprimer cette musique toujours vive, élégante et pimpante ? C'était un ragoût, une sauce piquante,

1. Stendhal nomme Rossini pour la première fois dans les *Lettres sur Métastase* faisant suite à la *Vie de Haydn* (1814). « On conçoit les plus hautes espérances de M. Rossini, jeune homme de 25 ans, qui débute. Il faut avouer que ses airs chantés par les aimables Mombelli ont une grâce étonnante... » (p. 388). — Plus loin, il cite l'air de *Tancrède* : *Mi rivedrai, ti rivedrò.* On ne trouve pas une ligne se rapportant à Rossini dans le *Journal d'Italie.* Il est bien probable que l'impression ressentie par Stendhal en entendant pour la première fois à Milan jouer par une musique militaire des airs de Rossini date de 1813 ou 1814. Il a tiré parti d'une ancienne note dans *Rome, Naples et Florence* (I, 80).

Dans l'appendice de la seconde édition de la *Vie de Haydn* (1817), il se plaint qu'on n'estime pas assez en Angleterre le charmant Rossini.

Dans la *Correspondance,* il est question pour la première fois le 26 décembre 1816 « du charmant Rossini, jeune homme à la mode ».

2. Lettre du 18 juillet 1819, *Correspondance,* II, 152.

une vraie bisque d'écrevisses faite pour réveiller les goûts blasés, les sens éteints ; mais quelle jouissance pouvait procurer ce déluge de petites notes sautillantes à ceux qui, comme lui, demandaient à la musique des émotions tendres ? La forme, le « physique de la musique » le touchait fort peu. Ce n'était, après tout, que la parure, le manteau plus ou moins somptueux dont se drapait la pensée du compositeur. Celle-ci seule importait. Un chant de Mozart ou de Cimarosa lui donnait l'impression de communier avec l'émotion même, avec le sentiment qui l'avait inspiré. L'âme parlait à l'âme. Il ne pouvait se défendre de trouver Rossini amusant, mais combien il préférait Mozart qui, lui, n'amuse jamais. « C'est comme une maîtresse sérieuse et souvent triste, mais qu'on aime davantage, précisément à cause de sa tristesse. » Cimarosa a peint l'Amour dans toutes ses nuances avec une délicatesse de touche, une richesse de coloris merveilleuse. Sa gaieté est naturelle, naïve, spontanée. Paesiello charme par sa grâce irrésistible. Tous trois, à des degrés et par des moyens différents, donnent des jouissances aux passions profondes de l'âme. Rossini se contente de chatouiller agréablement l'épiderme. Ses *crescendo*, ses *finale* provoquent des explosions de gaieté nerveuse et factice, des rires forcés. Il électrise les auditeurs, il ne les émeut pas.

Si Rossini avait eu sur les scènes d'Italie d'autres

rivaux que Mozart et Cimarosa, jamais Beyle ne se fût départi de sa dédaigneuse attitude à son égard. Mais il n'en était pas ainsi. Si, en France, on acceptait difficilement les nouveautés, si l'on demeurait désespérément fidèle aux œuvres qui avaient su plaire, en Italie, tout au contraire, on se désaffectionnait des opéras anciens pour la seule raison qu'on les avait trop longtemps applaudis. Cimarosa, Paesiello, n'étaient plus à la mode. Mozart n'était goûté que d'une poignée de dilettanti. Sa musique paraissait obscure, savante, d'une sombre violence. On l'admirait plus qu'on ne l'aimait. Simon Mayer, Paer, Fioravanti, Guglielmi, Generali, Mosca, Anfossi, tenaient l'affiche. Ce furent eux qui réconcilièrent Stendhal avec Rossini. Auprès de Mozart, le nouveau venu semblait petit ; auprès de Paer, c'était un géant.

Après le vide, l'interminable ennui d'un opéra de Simon Mayer, son style emphatique, sa grosse gaieté de « bonhomme sans esprit », la musique de Rossini apparaît à Beyle radieuse de jeunesse. Le compositeur « jette à pleines mains les idées nouvelles ; tantôt il réussit, souvent il manque son objet. Tout est entassé, tout est pêle-mêle, tout est négligence ; c'est la profusion et l'insouciance de la richesse sans bornes ». Musique « faite avec rien », légère, vaporeuse et subtile, véritable étoffe magique tissée de rayons de soleil. Vous étouffiez en écoutant un opéra du cuistre germa-

nique Mayer, « passez à un opéra de Rossini, vous sentez tout à coup l'air pur et frais des hautes Alpes ; vous vous sentez respirer plus à l'aise ; on croit renaître ; vous aviez besoin de génie ».

La médiocrité des musiciens contemporains obligea Stendhal à reconnaître la supériorité et le génie de Rossini. Il garda son culte pour Mozart et pour Cimarosa, mais avoua que Rossini avait renouvelé l'*opera seria*, qu'il avait infusé la vie dans ce genre décrépit. Il convint qu'on s'amusait fort à l'*Italiana in Algeri*, à la *Pietra di Paragone*, au *Barbiere di Siviglia*, tout en répétant, comme les vieux dilettanti, que Rossini n'avait jamais écrit un véritable air bouffe et que Cimarosa et Paesiello demeuraient en ce genre inimitables. Ce qui acheva de convertir Stendhal au « rossinisme » ce fut l'accueil que les premiers opéras du *Pesarese* reçurent à Paris. Il avait tout de suite senti que cette musique superficielle, brillante, étincelante de malice et d'esprit était faite pour ravir les Parisiens. C'était même un peu pour cela que « le Voltaire de la musique » ne l'avait d'abord séduit que médiocrement. Quand il vit qu'à Paris, *Tancrède* ou l'*Italienne à Alger* suscitaient les critiques absurdes d'un Berton dont les œuvres le faisaient périr d'ennui, il sentit à l'instant redoubler son admiration pour Rossini. Beyle était doué d'un merveilleux esprit de contradiction. A Milan, il garda longtemps son attitude d' « ultra-anti-

rossinien », cependant qu'auprès de ses amis de Paris il se faisait l'apôtre de la musique nouvelle.

A mieux connaître les opéras de Rossini, il en vint à les aimer. A dire vrai, il fut toujours, selon son expression, un « rossiniste de 1815 ». Admirateur passionné de *Tancredi*, de l'*Italiana in Algeri*, de la *Pietra di Paragone*, du *Turco in Italia* et même, bien que modérément, du *Barbiere*, il n'admit jamais les œuvres de la période napolitaine. Des passages d'*Otello*, de *Mosè*, l'émurent profondément, mais, dans l'ensemble, il n'admira jamais entièrement ces opéras où l'influence de la symphonie allemande lui paraissait s'exercer au détriment de la qualité de la mélodie italienne. Il ne put jamais pardonner à Rossini l'écriture vocale de ses dernières compositions, les vocalises en batteries de clarinette et les ornements fondus dans la ligne mélodique.

Malgré ses réserves, malgré ses résistances, son goût évoluait presqu'à son insu. Un jour, il s'aperçut avec douleur que la musique de Cimarosa ne produisait plus sur lui le même effet que jadis. Les sentiments, les passions lui parurent exprimés « à l'eau de rose » et il dut convenir que si son musicien préféré avait « plus d'idées et surtout de bien meilleures idées que Rossini », en revanche, Rossini avait une tout autre maîtrise de style. Même désillusion pour Paesiello. C'était charmant, exquis, mais au bout d'une demi-heure de délices, on se

surprenait à bâiller [1]. Seul, son culte pour Mozart demeura intact, ne subit aucune atteinte de son goût très vif pour Rossini.

Dans son style, Beyle eût dit qu'il éprouvait pour Mozart l'Amour-passion, dans toute sa beauté, sa grandeur, sa pureté, et que, pour Rossini, il ne ressentait que de l'Amour-goût, sans se laisser aveugler en rien sur les défauts de celui qui en était l'objet.

Si Beyle se montrait indulgent pour les fautes d'orthographe harmonique qui mettaient en émoi les pédants et les cuistres d'Italie, de France et d'Allemagne, en revanche, il pardonnait difficilement à Rossini sa paresse, ses négligences, ses continuelles répétitions, ses erreurs de sens ou de goût. En amant désabusé, s'il vante la musique à la mode, il ne manque pas de mêler à ses louanges quelques observations désagréables. Or, les défauts qu'il relève sont précisément ceux dans lesquels il tombe, lui, Stendhal. Telle critique qu'il destine à Rossini pourrait sans plus s'appliquer à lui-même [2]. Il lui reproche d'écrire un opéra comme une

1. Dans les *Notes d'un dilettante*, Stendhal écrit à propos de la *Nina Pazza* : « Malbeureusement la pièce est bien ennuyeuse et la musique mélancolique de Paesiello bien pâle pour nous qui entendons quelquefois *Don Juan* et *Cosi fan tutte* » (18 novembre 1824).

2. Stendhal semble avoir eu conscience de cette similitude. Il confie dans *Henri Brulard* : « J'écris ceci et j'ai toujours tout écrit comme Rossini écrit la musique ; j'y pense, écrivant chaque matin ce qui se trouve devant moi dans le libretto ». (*Vie de Henri Brulard*, II, 203.)

lettre. La *Vie de Rossini*, *Rome, Naples et Florence* sont-ils autre chose que de longues lettres écrites à bâtons rompus ? En réalité, si Beyle éprouve pour les œuvres de Rossini un singulier sentiment fait d'admiration et d'hostilité, de sympathie et de répulsion, c'est qu'elles ressemblent trop aux siennes et que Rossini est beaucoup moins le Voltaire que le Stendhal de la Musique.

Il faut bien entendu mettre hors de cause *Le Rouge* et *Guillaume Tell*, mais y a-t-il rien qui ressemble plus au style des premiers ouvrages de Stendhal avec leurs trouvailles d'expression, leurs délicatesses de pensée et d'analyse, leurs fines observations disséminées, perdues dans une inextricable confusion de phrases lâchées et d'idées rabâchées, que ces premiers opéras de Rossini, dans lesquels un petit nombre de morceaux, véritable régal pour l'oreille et pour l'esprit, se trouvent reliés tant bien que mal les uns aux autres par les plus plates transitions, par les plus banales formules de remplissage ! Je pense que Beyle se retrouvait un peu dans les œuvres de Rossini et qu'il en ressentait, sans en avoir conscience, une certaine irritation.

Il éprouva un sentiment analogue lorsque les circonstances le mirent en contact avec Rossini en personne. On a nié qu'il l'eût connu. Rossini aurait déclaré n'avoir jamais vu ce Monsieur

dont on lui parlait [1]. Il est très possible que le musicien, qui avait vu défiler avec insouciance dans chaque ville où il s'arrêtait pour les représentations de ses opéras, quelques centaines de dilettanti se disputant l'honneur de lui être présentés, n'ait conservé aucun souvenir du petit homme trapu, aux yeux vifs, et à favoris qui assistait en tiers à ses entretiens avec le poète Monti, ou qui, assis à la même table, riait de ses réparties spirituelles. Beyle, vers 1820, ne parlait pas très correctement l'italien et ne devait pas se mêler volontiers à une conversation générale, quand un homme aussi mordant que Rossini y prenait part. Il préférait se taire, écouter, et ne laissait rien perdre. Si Stendhal inventa de toutes pièces sa rencontre avec le musicien à l'auberge de Terracine en 1817 [2], il est certain qu'il le vit souvent à Milan dans les salons où il fréquentait entre 1819 et 1821 [3]. Avant d'être présenté à Rossini, Beyle

1. Cf. l'article d'Adrien de La Fage dans le *Figaro* du 3 juin 1858. Rossini se serait trouvé à Londres en même temps que Stendhal. Interrogé par des amis sur ses relations avec son historien qui se vantait de lui avoir prêté un habit (?), il aurait répondu ne l'avoir jamais rencontré. Cette anecdote est tout à fait invraisemblable, au moins sous la forme que lui a donnée La Fage.

2. Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 373.

3. Indépendamment des lettres de Stendhal parlant de ses rencontres avec Rossini, une preuve décisive de ses relations avec le Maestro nous est donnée par une note autographe de Beyle relevée à la fin du *Cours de littérature* de Schlegel : « 22 décembre 1819 à dîner. Rossini avoue avoir

le connaissait déjà par la foule d'anecdotes plaisantes ou scandaleuses qui couraient sur son compte. Non seulement les bons mots et les aventures galantes du maestro défrayaient les conversations des loges à la Scala où Beyle paraissait chaque soir, mais il pouvait recueillir sur Rossini les médisances les plus amusantes dans les salons d'Elena Viganò, où il venait trois fois par semaine en sortant du théâtre. Elena était la fille du célèbre chorégraphe dont la gloire égalait, aux yeux de Stendhal, celle de Canova, de Rossini, voire de Napoléon [1]. C'était une femme charmante, profondément musicienne, possédant une jolie voix et se plaisant à réunir autour d'elle de 11 heures du soir à deux heures du matin quinze ou vingt dilettanti et artistes, également passionnés de musique. Aucun apparat, aucune cérémonie. On allait à ses soirées en bottes, si l'on voulait ; on s'étendait à l'aise sur un canapé et on se laissait charmer par les airs que chantait, avec un art consommé, la charmante *diva.* On n'était obligé à aucun frais de conversation. On parlait ou l'on se taisait avec le plus parfait naturel. C'est là que Beyle entendit certainement les dis-

trop de notes. Il me fait voir un défaut dans *Viganò* : trop de pantomime, pas assez de danse. Oter l'armure à un héros. » Cité par M. Blanchard de Farges, *Correspondant*, 25 sept. 1909, p. 1098. Le 21 décembre 1819, Beyle écrivait à De Mareste : « Je passe mes soirées avec Rossini et Monti. »

1. Voir notamment la lettre à de Mareste du 21 mars 1818 (II, 62 et notre étude sur *Viganò* (*Revue Musicale*, décembre 1921).

cussions les plus intéressantes sur la musique, c'est là aussi qu'il fit provision d'anecdotes sur les compositeurs à la mode. L'aimable « Nina » les connaissait tous. Simon Mayer était un vieil ami de son père. Rossini, qui avait été son maître, l'honorait de son amitié. Michele Caraffa était un familier de la maison. Beyle ne pouvait être mieux placé qu'en ce salon pour recueillir les échos de la vie musicale et théâtrale de l'Italie.

Il avait d'autre part eu l'occasion de rencontrer dans une maison amie la très jeune cantatrice Adélaïde Schiassetti, dont le visage angélique faisait oublier le corps un peu contrefait. Fille d'un général de l'armée d'Italie et d'une comtesse, elle était « fière comme quarante aristocraties » et faisait fureur quand elle était en voix. Beyle se lia avec elle et se plut à lui entendre chanter des airs de Rossini. Elle chercha, mais inutilement, à lui faire goûter des opéras de Mercadante, un débutant auquel elle s'intéressait.

Beyle fréquentait une autre maison où le souvenir de Rossini adolescent était demeuré vivace. Il connaissait fort bien les sœurs Mombelli. C'est pour elles, sur un livret de leur mère, et avec les conseils de leur père, célèbre ténor, que Rossini, âgé de 14 ans, avait composé à Bologne le *Demetrio e Polibio* que les deux sœurs avaient chanté par la suite dans toute l'Italie. L'une d'elles avait épousé un journaliste, Angiolo Lambertini, bête et savant,

excellent violon et ami intime de Rossini. Beyle chez les Mombelli put entendre conter mainte aventure de jeunesse de Rossini et se divertir à voir le père Mombelli qui, au temps de sa gloire, avait « vécu à tu et à toi » avec Cimarosa, Sacchini et Paesiello, déclamer contre « les ornements et la sauce piquante à la Rossini ».

C'est seulement au mois de novembre 1819, que Beyle fut présenté à Rossini que par ouï-dire il connaissait déjà si bien. Le causeur l'amusa, l'homme lui fut antipathique. Tant d'esprit, de verve, d'entrain, de malice, ne pouvaient le laisser indifférent. Il prenait un vif plaisir à l'observer, à écouter ses discussions avec Monti et il accueillait comme des oracles ses observations et ses critiques en matière de musique, mais le grossier épicurisme du viveur lui répugnait. Il était choqué de trouver un homme qui appliquât les principes du « beylisme » jusqu'en leurs dernières conséquences. Beyle formulait bien la théorie de la chasse au bonheur et professait que chacun devait prendre son plaisir où il le trouvait ; mais en fait, il n'éprouvait pas grande sympathie pour ceux qui se contentaient trop facilement. Lui qui précisément à cette époque et en dépit de ses lettres truculentes à son ami de Mareste, souffrait cruellement de son amour si élevé pour Mathilde Dembowska-Viscontini, s'étonnait qu'un artiste comme Rossini pût borner ses désirs à se faire courtiser et choyer

par plusieurs femmes à la fois, les plantant là sans façon lorsqu'il en avait assez, « mangeant comme trois ogres vingt beefsteaks par jour », économisant, liardant, thésaurisant, se faisant entretenir par l'amant de sa maîtresse, bref vivant comme « un porc dégoûtant ». Il y avait aussi dans le caractère de l'artiste bien des choses que Beyle ne pouvait admettre. Rossini ne cachait pas qu'il n'écrivait des opéras que pour gagner sa vie et que s'il parvenait à se constituer des rentes, il comptait bien laisser la musique et se reposer. On est allé chercher bien loin les raisons pour lesquelles Rossini avait cessé de composer après *Guillaume Tell.* Il suffit d'ouvrir la correspondance de Stendhal. On y lit à la date du 2 novembre 1819, dans une lettre à Mareste : « J'ai vu Rossini hier à son arrivée ; il aura vingt-huit ans au mois d'avril prochain ; il veut cesser de travailler à trente ans. » Dix ans plus tard, Rossini s'étant assuré les revenus qui lui étaient nécessaires, réalisait le rêve de sa vie : il brisait sa plume et se consacrait aux douceurs de la gastronomie. Cette décision, si elle stupéfia le grand public, ne dut que médiocrement étonner Stendhal. Lui qui cultivait les lettres par amour des lettres et surtout par amour des idées qu'il voulait exprimer, ne pouvait approuver une pareille conception du rôle de l'artiste. La chasse au bonheur telle que la pratiquait Rossini lui devait apparaître comme une caricature de ses théories les plus chères.

Il n'avait pourtant pas le courage d'en vouloir à Rossini. Un Français, un Anglais se fût conduit de la sorte, Beyle l'eût méprisé, mais comment s'indigner, comment même prendre au sérieux l'olympique bouffon ? Il sacrifiait à ses instincts avec une si tranquille assurance, avec tant de naturel, avec tant d'indifférence à l'opinion ! Au besoin il savait si bien se justifier par un calembour et se moquer de tout et de lui-même tout le premier ! Beyle avait trop conscience du génie de Rossini pour songer à lui appliquer la commune mesure, mais cela lui gâtait un peu son grand homme. Aussi bien son admiration était-elle mélangée d'antipathie. C'est ce sentiment complexe qui se manifeste dans tout ce que Stendhal a écrit sur Rossini et son œuvre.

*
* *

Beyle chassé de Milan en 1821 par les calomnies qui le représentaient comme un espion du gouvernement français, revint à Paris où il retrouva la musique de Rossini. Elle triomphait enfin au théâtre Louvois. Après l'*Inganno Felice*, *Tancredi*, l'*Italiana in Algeri*, *il Barbiere di Siviglia*, on allait exécuter au cours des deux saisons de 1821 et de 1822 six opéras inconnus en France : *la Pietra di Paragone*, *Elisabetta*, *Otello*, *la Gazza ladra*, *la Cenerentola*, *Mosè*. Tout en regrettant les admirables

voix qu'il entendait naguère, l'orchestre si discret, si souple de la Scala et les merveilleuses décorations de Sanquirico et de Perego qui savaient si bien à Milan décider « l'imagination à faire les premiers pas dans le pays des illusions », Stendhal fut assidu à l'opéra italien. Il y retrouva Mme Pasta qui dans le rôle de *Desdemona* faisait pleurer Paris. Il chercha à reconstituer sa vie milanaise. Le soir, il allait à l'Opéra ou dans le monde et vers minuit régulièrement faisait son entrée chez Mme Pasta. Là, écoutant de la musique ou jouant au pharaon plus ou moins distraitement avec les amis italiens de la diva, il se donnait l'illusion d'être encore à Milan [1].

Beyle avait loué une chambre à l'hôtel des Lillois, 63, rue de Richelieu, attiré sans doute par le voisinage de Mme Pasta qui occupait le premier étage de l'immeuble [2]. Il n'avait qu'à descendre l'escalier pour se croire en Italie. Autour du piano de la Pasta les mêmes discussions s'engageaient

1. Stendhal conte dans ses *Souvenirs d'égotisme* (59) qu'il jouait au pharaon chez Madame Pasta « plongé dans une rêverie profonde ».

2. « Beyle a écrit la *Vie de Rossini* dans une chambre de l'hôtel des Lillois, rue Richelieu, n° 63. Madame Pasta, alors à l'apogée de son magnifique talent, occupait le premier étage de la même maison ; elle y recevait tous les soirs, de onze heures à deux heures, une société d'élite ; beaucoup d'Italiens faisaient partie de ces réunions, auxquelles Beyle manquait rarement... » R. Colomb, *Romans et Nouvelles*, notice, p. LXXXII.

au sujet de Rossini, qu'il entendait naguère chez Nina Viganò.

Beyle était assurément à Paris l'homme qui connaissait le mieux Rossini et son œuvre. A cette époque, il n'avait encore paru aussi bien en France qu'en Italie, que des critiques et des comptes rendus dans les journaux à mesure que les opéras du maestro *pesarese* étaient représentés. De la vie de l'homme on ne savait qu'un certain nombre d'anecdotes plus ou moins authentiques. Rassemblant ses souvenirs, parcourant les brouillons de ses lettres à ses amis et s'aidant peut-être de quelques feuilles publiques soigneusement conservées, Beyle écrivit un article sur Rossini pour une revue anglaise éditée en France à laquelle il collaborait régulièrement. *The Paris Monthly Review* publia au mois de janvier 1822, sous le pseudonyme d'*Alceste*, l'étude de Stendhal traduite en anglais [1]. Elle venait à point et profita de la curiosité que suscitait dans le monde le nom de Rossini. Légèrement démarquée, elle fut reproduite immédiatement par deux grandes revues anglaises : *The Blackwood's Edinburgh Magazine* [2] et *The Galignani's Monthly*

1. Cf. Cordier, *Bibliographie stendhalienne*, p. 80. L'article de Beyle se trouve aux pages 90 et suiv. du tome Ier (1822). On peut consulter *The Paris Monthley Review* à la Bibliothèque Nationale, Z. 57244. L'article avait sans doute été traduit par Stricht. Cf. Paupe, *Histoire des œuvres de Stendhal*, p. 299 et *Soirées du Stendhal-Club*, p. 340.

2. L'article publié par *The Blackwood's Edinburgh Maga-*

Review [1]. Une feuille de Milan s'en empara et en donna une traduction italienne. Celle-ci à son tour fut insérée dans un volume où elle voisina avec une dissertation pédantesque sur les fins esthétiques de la musique rossinienne. Cet ouvrage intitulé : *Rossini e la sua Musica* parut à Milan en 1824 [2] presque en même temps que les deux tomes de la *Vie de Rossini* à Paris.

Si fervent stendhalien qu'on soit, il est difficile

zine en octobre 1822 (pp. 440-449) n'est pas une reproduction mais un démarquage de l'article du *Paris Monthly Review*, à moins de supposer que Beyle n'ait adressé à ces deux revues anglaises deux études à peu près identiques mais qui auraient été traduites par deux personnes différentes, ce qui est assez invraisemblable. Je crois plutôt à un plagiat. Beyle, accoutumé à piller les revues anglaises, aurait donc été plagié à son tour par un Anglais ! Le commencement diffère légèrement et à la fin, on a ajouté quelques lignes sur le mariage de Rossini et de la Colbran.

1. Cette reproduction de l'article de Stendhal a échappé à M. Henri Cordier dans sa *Bibliographie stendhalienne.* L'article parut dans le numéro de novembre 1822, page 192 et suiv. — Cf. Bibl. Nat., Z 34015. Il reproduit textuellement la traduction du *Blackwood's Edinburgh Magazine.*

2. Ce volume paraît avoir échappé à l'attention des Stendhaliens. En voici le titre exact : *Rossini e la sua musica.* — Milano, dalla tipografia di Felice Rusconi, contrada di S. Paolo, nº 1177. — 1824, in-8º (Bibliothèque de l'Opéra, nº 8252). — L'ouvrage comprend une préface de 3 pages signées : L. B. J'avais d'abord pensé que ces initiales devaient être interprétées Louis Bombet, mais le style m'a vite détrompé. Stendhal n'aurait jamais écrit que sa tête n'avait pas « la prétention d'avoir enfanté Minerve » !! — La traduction de l'article de Stendhal occupe les pages 5-16. Le reste du volume est consacré à une apologie grandiloquente de la musique rossinienne (p. 16-35).

d'attribuer au seul mérite de l'article du *Paris Monthly Review* la raison d'un pareil succès. Traduite en anglais ou en italien, la grâce du style s'évapore. Il ne reste que la matière dépouillée : des faits, des opinions. Or, on ne saurait prétendre que Beyle se soit révélé en cette notice historien très informé, ni critique fort subtil. Visiblement c'est un travail bâclé, écrit sur commande avec rapidité. L'auteur s'est fié à sa mémoire pour les anecdotes et les renseignements relatifs à la jeunesse de Rossini. La plupart sont faux ou tout au moins très inexacts : qu'il s'agisse de la date de naissance du compositeur, de sa famille ou de ses débuts dans la carrière musicale. On retrouvera dans la *Vie de Rossini* plusieurs détails d'ailleurs contestables : Air de *Tancrède* emprunté à un chant grec, lettres adressées par le musicien à la « Signora Rossini, mère de l'illustre maestro à Pesaro », mystification par Rossini de ses compagnons de voyage à Reggio, première représentation du *Barbier de Séville* à Rome, exemples de l'incroyable facilité de travail de l'artiste, etc. Stendhal avait terminé l'article en dosant avec art les louanges et les critiques, en homme qui ne veut pas être « dupe tout à fait de la crème fouettée et des fanfaronnades de Rossini » [1]. Il admirait l'extrême rapidité, l'éclat et la fraîcheur de ses chants, mais

1. Cf. *Souvenirs d'égotisme*, p. 85.

déplorait que l'âme n'y pût trouver de jouissances profondes ; que resterait-il du *Barbier de Séville* quand il aurait seulement l'âge de *Don Juan* ?

En Italie, l'article apparut aux Rossinistes comme un pamphlet contre leur dieu. La Signora Gertrude Giorgi Righetti, qui avait créé le rôle de Rosine dans le *Barbiere di Siviglia* et celui de la *Cenerentola* [1], se crut personnellement mise en cause, car Stendhal avait oublié de célébrer sa voix en parlant du *Barbier*. Elle avait quitté les planches et vivait à Bologne, mariée bourgeoisement, sans se résigner à l'oubli. Elle prit la plume pour confondre le « giornalista inglese » et réfuter point par point ses assertions mensongères.

La brochure que nous a valu la colère de l'ex-*prima donna* s'intitule : *Cenni di una donna già cantante sopra il Maestro Rossini in riposta a ciò che ne scrisse nello state dell' anno* 1822 *il giornalista inglese in Parigi, e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno* [2].

C'est un opuscule d'une soixantaine de pages

1. On trouvera des renseignements fort intéressants sur la Giorgi-Righetti dans la très remarquable étude de M. Alberto Cametti, *La Musica teatrale a Roma, cento anni fa*, publiée dans l'*Annuaire de l'Académie Sainte-Cécile*. Rome, 1916.

2. « *Mémoires d'une ex-cantatrice sur le compositeur Rossini, en réponse à ce qu'il a été écrit à ce sujet durant l'été de* 1822 *par le journaliste anglais à Paris et qui a été reproduit dans un journal de* Milan *de la même année* ». Cet opuscule de 62 pages, publié à Bologne en 1823, est extrêmement rare. Nous en donnons la traduction intégrale en appendice.

fort divertissantes. A tout moment l'indignation de la chanteuse contre les journalistes étrangers éclate. Stendhal n'est pas seul l'objet de ses invectives. Un infâme critique parisien n'a-t-il pas osé insinuer que si, dans le livret de la *Cenerentola*, un bracelet perdu avait été substitué au traditionnel petit soulier de vair, c'est que l'actrice qui jouait le rôle de Cendrillon avait un grand pied !

Chemin faisant, la Righetti nous donne de précieux renseignements sur Rossini, sur sa famille et surtout sur la mémorable soirée où le *Barbier de Séville* fut représenté pour la première fois à Rome. Beyle a-t-il connu la brochure de la Righetti en écrivant sa *Vie de Rossini* ? Evidemment, beaucoup d'inexactitudes relevées par la cantatrice ne se retrouvent plus dans le livre de Stendhal, mais il a pu puiser ses informations à d'autres sources. Il semble difficile que Beyle ait laissé échapper certains détails pittoresques du récit de la Righetti. Il savait par ouï-dire que la pièce, sifflée le premier soir, s'était relevée le lendemain, mais s'il avait connu alors les scènes que décrit la Righetti : la foule en fureur interrompant la première représentation et la nuit suivante allant éveiller Rossini et envahissant sa chambre pour le féliciter dans son lit du triomphe de son opéra, n'en eût-il pas tiré parti dans sa *Vie de Rossini* [1] ?

1. Il donna plus tard, dans les *Promenades dans Rome*,

En somme, la Righetti ne tient pas tout ce qu'elle promet. Elle ne réfute Stendhal que sur un petit nombre de détails biographiques, elle se borne le plus souvent à contester des points sans importance et à compléter certaines indications trop sommaires. Sa grande préoccupation, c'est de ne pas se laisser oublier, c'est de rappeler qu'elle possède « la plus belle voix qu'on ait jamais entendue à Rome ». Elle ne manque pas de glisser, en outre, des allusions à sa beauté et d'insister sur l'admiration sans bornes que lui témoignait Rossini au temps où elle lui faisait l'honneur d'interpréter ses opéras.

Pendant que l'article du *Paris Monthly Review* causait tout ce tapage, Stendhal écrivait dans sa chambre d'hôtel un *Essai sur l'histoire de la musique en Italie de* 1800 *à* 1823. Le succès inespéré de son article l'engageait à publier, en anglais, ce nouvel ouvrage. A la date du 4 décembre 1822, celui-ci était fort avancé puisqu'il écrit à M. Sutton Sharpe, à Londres, que cette *Histoire de la musique au commencement du XIX*[e] *siècle* vient d'être traduite en anglais par un de ses amis et doit former un volume d'environ 400 pages in-8°. « Il n'y a pas beaucoup d'idées dans ce petit ouvrage, expliquait-il, mais il est rempli de petits faits qui ont le mérite d'être vrais [1] : »

un récit de la première du *Barbier* plus voisin de celui de la Righetti que de sa première version.

1. Lettre du 4 décembre 1822 publiée pour la première

Des pourparlers furent engagés par l'intermédiaire d'un jeune avocat anglais, M. Luby, avec le libraire Murray qui avait précédemment publié la traduction de la *Vie de Haydn* [1], mais ils n'aboutirent pas. Beyle retira son manuscrit et lui fit subir des modifications considérables. Durant tout l'hiver, le printemps et l'été de 1823, Beyle travailla à sa *Vie de Rossini.*

Il s'était décidé à se documenter sérieusement. Des amis lui fournirent des analyses des partitions, d'autres lui envoyèrent d'Italie des renseignements biographiques sur Rossini. Le salon de Mme Pasta fut pour lui une source abondante d'informations.

En 1823, il n'y avait que dix ans que *Tancrède* avait triomphé à Venise et l'histoire des opéras de Rossini était vivante dans les mémoires des dilettanti réunis autour du piano de Mme Pasta.

Bien que la préface de l'édition anglaise de la *Vie de Rossini* soit datée, comme l'édition française, du 30 septembre 1823, il semble que cette première version dut être terminée au plus tard au printemps de 1823. A ce moment, la *Vie de Rossini* finissait après la liste chronologique des œuvres du compositeur. La préface fut certainement écrite alors

fois dans le *Mercure de France* du 15 mai 1906, p. 163. *Correspondance*, II, 278.

1. Cf. *Vie de Haydn*. Avant-Propos de M. Muller. Edition des Œuvres complètes (Champion).

que la traduction était achevée, au moment de la correction des épreuves anglaises. C'est en tout cas sur une copie manuscrite de la *Vie de Rossini* que travailla le traducteur et non sur l'imprimé français.

En janvier 1824 parurent à Londres, chez l'éditeur Hookham, les *Memoirs of Rossini by the author of the lives of Haydn and Mozart* [1].

Dans la préface, le traducteur refuse de se solidariser avec « l'auteur anonyme » en ce qui concerne ses appréciations du talent de Mme Colbran. Il prévient le lecteur qu'il a dû retrancher divers passages intéressant la religion, la politique ou les mœurs italiennes, et qu'il a ajouté de son cru les renseignements relatifs au voyage à Vienne de Rossini en 1822 et au succès de *Semiramide*. Il s'excuse des fautes typographiques qui peuvent se rencontrer, en alléguant la hâte avec laquelle le

1. Cf. Cordier, *Bibliographie Stendhalienne*, p. 79-80. — L'ouvrage comprend la préface, datée de Montmorency, 30 septembre 1823, identique à celle de l'édition française mais finissant avant le dernier paragraphe de celle-ci. — L'introduction sur les prédécesseurs de Rossini très condensée. — La vie et l'œuvre de Rossini sont étudiées au cours des chapitres I-XVI. Le chapitre XVI a été augmenté par le traducteur de renseignements sur les voyages à Vienne de Rossini, l'opéra *Semiramide*, etc. Le chapitre XVII traite du style de Rossini, le chapitre XVIII renferme un certain nombre d'anecdotes sur Rossini et son opinion sur divers compositeurs. Le catalogue des œuvres de Rossini termine le volume. — L'ouvrage anglais comporte exactement 327 pages de texte en gros caractères au lieu des 635 pages de texte en caractères moyens de l'édition française.

livre a été imprimé. Rossini se trouvait en Angleterre depuis le 7 décembre 1823 et l'on comprend que l'éditeur se soit pressé de livrer au public un ouvrage d'aussi brûlante actualité.

Je pense que les *Memoirs of Rossini* représentent le premier jet de la *Vie de Rossini* revu et corrigé par un traducteur soucieux de ne pas laisser le sujet disparaître sous l'amoncellement des digressions et des détails accessoires. C'est un ouvrage bien construit, clair, documenté, vivant, donnant des renseignements historiques précieux et de judicieuses analyses des opéras de Rossini.

C'est, en somme, la matière dont sera faite la *Vie de Rossini*, mais condensée, ordonnée. Au point de vue historique, ce livre est le premier et, sans doute, le meilleur qui ait été écrit sur Rossini durant la première moitié du XIXe siècle. Il est loin cependant de présenter pour les Stendhaliens l'intérêt de la *Vie de Rossini*, improvisation de génie, exubérante de vie, crépitante d'idées.

Pendant que M. Stricht peinait à traduire et résumer le manuscrit que lui avait envoyé Stendhal[1], celui-ci travaillait à le compléter et à le gonfler en vue d'une édition française. Il y ajoutait des notes un peu partout. L'audition des opéras de

1. Il semble du moins probable que Stricht, qui avait traduit l'article de Beyle sur Rossini pour *The Paris Monthly Review* fut également chargé de ce travail. Cf. R. Colomb, *Soirées du Stendhal-Club*, p. 340.

Rossini au théâtre Louvois lui suggérait des réflexions sur l'exécution de ces œuvres en Italie et en France. Il écrivait plusieurs chapitres nouveaux, en général parfaitement étrangers au sujet, qu'il intercalait entre les analyses des opéras. Il y fut occupé sans arrêt de juin à la fin de septembre 1823. Pendant cet été, Stendhal passait ses nuits à jouer au sarasin chez Madame Pasta en parlant musique et les journées à relire, corriger et augmenter le texte de son ouvrage [1]. Il finit par la préface qu'il data le 30 septembre de Montmorency où il faisait de fréquents séjours durant les chaleurs. Quelques semaines plus tard il partait pour l'Italie. Ce n'est qu'à son retour à Paris,

1. Un exemplaire de la *Vie de Rossini* appartenant au comte G. Primoli, à Rome, contient quelques notes de la main de Stendhal reliées à la fin du volume et relatives à la rédaction de l'ouvrage. On y lit notamment : « 3 juin 1823, je corrige *the third sheet* ».

« Le 5 août, j'écris le chapitre du Public relativement aux Beaux-Arts, corrigé le 18 août. Pendant cet été nous jouions au ṣaraon (sic) jusqu'au grand jour, hôtel des Lillois, *with* Mme Pasta. » — Il ne peut s'agir dans ces notes de corrections d'épreuves, mais de remaniements apportés à la version primitive, celle que nous a conservée la traduction anglaise. Les mots *the third sheet* concernent non la 3e feuille comme le ferait croire une traduction littérale, mais le 3e chapitre. On lit en effet dans ce chapitre consacré à l'*Italiana in Algeri* : « J'ai vu hier (juin 1823) quatre actrices françaises chanter à la fois dans l'opéra italien des *Nozze di Figaro* », etc. Le chapitre XVII de la *Vie de Rossini* : « Du public relativement aux Beaux-Arts » ne se trouve pas dans la version anglaise.— Stendhal dut le mettre au point quelques jours après l'avoir écrit au courant de la plume à son habitude.

au mois d'avril 1824, qu'il dut donner le bon à tirer de la *Vie de Rossini.* Durant son voyage, il n'avait d'ailleurs cessé de s'en occuper et écrivait encore, au mois de décembre, à son ami de Mareste de lui rédiger un chapitre nouveau sur *l'histoire de l'établissement de l'opéra bouffe à Paris, de* 1800 *à* 1823. Il n'y aura qu'à attribuer en note cette étude à « M. Adolphe de Besançon ». De Mareste pourra de la sorte dénoncer les agissements des Paer et consorts contre la musique de Rossini. « Si vous ne faites pas ce chapitre, écrit Beyle, il me donnera une peine du diable à moi qui, ayant été absent, n'ai nulle mémoire des faits. Vous aurez à épancher votre bile sur les sottises de l'administration de Mme Catalani et à montrer votre génie en esquissant un projet de constitution pour cet opéra. Le bon Barilli [1], qui vous voit de bon œil, vous donnera tous les plus petits renseignements dont vous pourrez avoir besoin, entre deux *fottre* au pharaon », et Beyle continuait en exposant ses idées sur la constitution idéale d'un théâtre d'opéra italien à Paris. Nous les retrouverons au chapitre XVIII

1. L'excellent chanteur Luigi Barilli, après avoir fait les délices des Parisiens durant de longues années, dut se résigner à renoncer au chant. Administrateur du *Théâtre italien* en 1809, il se ruina presque, fut employé par Mme Catalani, perdit le 24 octobre 1813 sa femme qui était à l'apogée de son talent et successivement ses trois enfants. Régisseur de l'Opéra italien en 1820, il se cassa la jambe en 1824 et mourut d'apoplexie le 26 mai 1824.

de la *Vie de Rossini*. Au dernier moment, Stendhal plaça en fin de son ouvrage une longue lettre de Mlle de Lespinasse. Il avait réussi à transformer un livre cohérent en un monstre ; ne nous en plaignons pas, ce monstre est un chef-d'œuvre.

* * *

La *Vie de Rossini* parut à Paris au printemps de 1824. Son succès fut grand. Nous ne savons pas combien cet ouvrage rapporta à Stendhal, mais beaucoup plus assurément que ses romans célèbres. Il lui valut en tout cas la réputation d'un des plus brillants critiques du jour. Dès le mois de septembre 1824, c'est à Beyle que le *Journal de Paris* [1] dut s'adresser pour tenir la rubrique du Théâtre Italien dans ses colonnes. Durant trois ans, jusqu'en juin 1827, Stendhal collaborera régulièrement à cette feuille importante et y défendra la musique italienne, l'opéra buffa et son amie Madame Pasta contre les attaques des partisans de l'opéra français.

La *Vie de Rossini* se répandit dans le monde entier. L'année même de son apparition, le professeur Wendt en publiait à Leipzig une traduction alle-

1. Colomb a publié quelques-unes de ces chroniques sous le titre : *Notes d'un dilettante*, dans les *Mélanges d'Art et de Littérature*. Nous avons retrouvé et nous publions à la suite de la *Vie de Rossini* tous les feuilletons de Stendhal.

mande ou, plus exactement, une adaptation [1]. Si l'esprit et le style de Stendhal se retrouvent un peu décolorés sous le vernis de la traduction anglaise, ils s'effacent encore davantage sous la couche épaisse dont les a recouverts l'éditeur allemand, qui n'a pas ménagé les notes explicatives et rectificatives. Dans la préface, il se vante d'avoir recomposé l'ouvrage avec plus de méthode. Il me paraît n'avoir pas ignoré les *Memoirs of Rossini* et avoir cherché à réduire les deux tomes de la *Vie de Rossini* aux proportions du volume anglais.

En Italie, la *Vie de Rossini* fut recherchée malgré son prix élevé [2], mais plutôt par curiosité maligne,

1. Traduction allemande. — *Rossini's Leben und Treiben*, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal geschildert und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet Amadeus Wendt. — Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1824. — In-12, pp. xvi-440.

La préface explique très nettement qu'il s'agit non d'une traduction, mais d'une adaptation. On trouve condensée dans l'*introduction* tout ce qui concerne les prédécesseurs de Rossini. La vie et les opéras de Rossini sont étudiés dans les chapitres I-VI. Le chapitre VII renferme les opinions de Rossini sur divers compositeurs et des anecdotes ; le chapitre VIII, la dissertation sur le style de Rossini. Le Prof. Wendt a ajouté en appendice divers jugements de contemporains sur Rossini, afin, dit-il, dans la préface, de faire jaillir la vérité du choc des opinions contradictoires. L'ouvrage finit par une conclusion de l'éditeur, des pièces justificatives et le catalogue des œuvres de Rossini.

2. Cf. *Cenni storici e spettacoli teatrali*, 1824 (Bibl. du *Liceo Musicale* à Bologne). Le critique a eu entre les mains, semble-t-il, un fragment de la 2e édition se terminant après le chapitre II. Stendhal, pour accentuer la différence entre

que par goût. Quand on ne s'en servit pas pour la plagier [1], on se plut à relever les inexactitudes biographiques et à insinuer que Beyle avait été la dupe des plaisanteries et des vantardises de Rossini [2]. Les admirateurs de Rossini lui reprochèrent les critiques qu'il ne ménageait pas à leur idole et les détracteurs s'étonnèrent qu'il ait paru le prendre au sérieux [3].

la 1re et la 2e édition aurait-il fait brocher quelques exemplaires en trois ou quatre tomes ? Peut-être les doléances du critique sur le prix élevé du volume doivent-elles s'expliquer par le fait qu'il avait payé le prix de l'ouvrage complet pour les 80 premières pages environ. D'après son analyse, la *Vie de Rossini* s'arrête après le triomphe de *Tancrède*.

1. Gherardini, en 1827, s'est beaucoup servi du livre de Stendhal pour son étude : *Rossini e la sua Musica ossia amena biografia musicale. Almanacco per l'anno* 1827. Milano. Page 43, il avoue en note : « Avrei citato Walter Scott, come ha fatto l'Autore francese che ha suggerita al mio testo tal felice similitudine... » (à propos de *Tancrède*).

2. Dans une intéressante critique de la *Vie de Rossini*, publiée en 1824 dans le journal italien *Cenni storici e spettacoli teatrali*, l'auteur se plaint de ce que Stendhal a cru sur parole Rossini : « Ce qui concerne Rossini a été tiré par l'auteur des récits inexacts et exagérés des *Ciceroni* ou de ce que Rossini a pu lui raconter sur son propre compte. Nous qui connaissons bien son caractère joyeux et plaisant et qui savons combien il aime à « conter des bourdes » *(piantar qualche carota)* selon son expression, surtout aux étrangers, nous savons aussi quel fond l'on peut faire sur ce qu'il dit parmi les plaisanteries, les farces, les bons mots dont il entremêle ses discours aussi bien lorsqu'il parle de ses opéras, que de ses bonnes fortunes, ou du mérite des chanteurs et des chanteuses. Et tandis que, nous, nous ne le croyons pas, les autres demeurent bouche bée à recueillir les oracles qui tombent de sa bouche... »

3. Compte rendu de la *Vie de Rossini* de Stendhal dans

En France même, il fut de bon ton, parmi les critiques musicaux, de traiter la *Vie de Rossini* comme un ouvrage de pure fantaisie, ce qui n'empêchait pas de la piller, voire d'en reproduire des chapitres entiers en des biographies de Rossini publiées en Belgique [1]. On reprochait amèrement à Stendhal d'être tombé dans des erreurs de détail ou bien de manquer d'esprit synthétique. « En faisant dominer ses pensées par une pensée mère, féconde, écrivait Joseph d'Ortigues en 1829, cet écrivain n'eût fait qu'un opuscule, une brochure. M. de Stendhal n'a eu que de l'esprit : il a écrit deux volumes » [2].

Le souvenir du fameux plagiat dont Beyle s'était rendu coupable au détriment de Carpani, en publiant la *Vie de Haydn*, fit naître le soupçon qu'il

l'*Antologia*, 1824, tome XV, 110-120, par Antonio Benci. Les périodiques anglais qui rendirent compte de l'édition de Londres furent favorables. Cf. *London Magazine*, IX, février 1824, pp. 189. — *New Monthly Magazine*, XII, mars 1824, p. 121 (Ce dernier article est de Beyle lui-même). Cf. Doris Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre.*

1. Cf. *Vie de G. Rossini, célèbre compositeur, membre de l'Institut, directeur...*, etc. Dédiée aux vrais adorateurs du célèbre Maître par un dilettante, Anvers, à la librairie Nationale et Etrangère, 1839. — In-16, 216 p. — C'est la *Vie de Rossini*, mutilée de quelques chapitres, réduite à l'élément biographique et analytique et augmentée d'un court chapitre sur *Guillaume Tell*, de notes sur le *Moïse* français, le voyage de Rossini en Belgique, etc.

2. Joseph d'Ortigues, *De la guerre des Dilettanti*, 1829, réimprimé dans le *Balcon de l'Opéra*, Paris, 1833, in-8°. Sur Stendhal, voir pp. 5 et 6.

pouvait bien, une fois de plus, avoir volé le bien d'autrui. Justement Carpani avait publié en 1824 les *Rossiniane* [1], recueil de lettres sur la musique de Rossini et de Weber, déjà parues pour la plupart, dans la *Biblioteca Italiana* [2]. Il n'en fallut pas davantage pour accuser Stendhal d'un nouveau plagiat. Cette fois, le reproche ne reposait sur rien. Il n'y a pas une ligne dans les *Rossiniane* qui puisse avoir inspiré l'auteur de la *Vie de Rossini*. S'il y a parfois des rencontres, il s'agit de lieux communs sans intérêt. Bien mieux, soit par l'effet du hasard, soit par suite d'un dessein arrêté, Stendhal s'est abstenu de rendre compte des opéras de Rossini dont il était question dans les articles de Carpani. Fétis ne s'est donné la peine de lire ni la *Vie de Rossini* ni les *Rossiniane* pour avoir fait sienne l'accusation adressée à Stendhal. En vérité Beyle a pris son bien où il le trouvait avec trop de désinvolture pour qu'une fois par hasard, lorsqu'il n'a point maraudé, on ne lui en sache aucun gré.

1. *Le Rossiniane ossia Lettere Musico-Teatrali* di Giuseppe Carpani, in Padova, tipogr. della Minerva. — 1824, in-8°, 8 + 230 pages. — L'ouvrage est une acerbe critique de la musique allemande. Il est à noter que Stendhal parle avec respect et admiration de Beethoven tandis que Carpani le considère comme un fou dangereux.

2. La réponse à l'auteur de l'article sur *Tancrède* parut en avril 1818 (tome X, p. 3) ; la lettre sur le *Freischutz* en 1821 (tome XXIV, p. 421) ; celle sur *Zelmira* en juin 1822 (tome XXVI, p. 287) ; la réponse au journaliste de Naples en 1823 (tome XXIX, p. 121), et l'article sur *Zoraide* en 1823 (tome XXXI, p. 139).

La *Vie de Rossini* est un ouvrage de première main et de premier jet [1]. Stendhal ne s'y livre à aucun plagiat, non plus que par la suite dans les mordantes chroniques musicales qu'il donnera au *Journal de Paris*. La *Vie de Rossini* a été écrite exactement dans les mêmes conditions que les *Notes d'un dilettante*. La personnalité de Stendhal s'y manifeste d'un bout à l'autre, tumultueusement, avec ses pires défauts et ses plus belles qualités.

* * *

Ceux qui, sur la foi du titre, chercheraient dans la *Vie de Rossini* une biographie, au sens où nous entendons ce mot habituellement, auraient sujet d'être déçu. Ce n'est pas plus une biographie que les *Promenades dans Rome* ou *Rome, Naples et Florence* ne sont des guides de l'Italie à l'usage du commun des touristes. Quelqu'un définissait *Rome, Naples et Florence* : « un journal de sensations ». On peut dire que la *Vie de Rossini* est le journal des sensations éprouvées par Stendhal au cours d'un voyage à travers la musique.

De la musique, Stendhal ne connaît qu'un do-

1. Plus tard, Stendhal ne savait plus bien que penser de son œuvre, mais il se souvenait de la sincérité avec laquelle il l'avait écrite : « Il adora la musique et fit une petite notice sur Rossini pleine de sentiments vrais, mais peut-être ridicules. » (*Autobiographie*. Appendice à la *Vie d'Henri Brûlard*, II, 321.)

maine limité : Mozart, Cimarosa, Paesiello, Rossini, — mais il le connaît bien et non pas à travers les autres. Il ignore tout du glorieux passé de l'Italie. Le *Miserere* d'Allegri, entendu à la Sixtine, lui paraît une musique lointaine, presque barbare, contemporaine de Dante et des cathédrales gothiques, alors qu'il marque la floraison dernière du style polyphonique dont la tradition s'est conservée jusqu'à la fin du XVIIe siècle dans les écoles romaines. Pour Stendhal, la musique commence à Pergolèse, Vinci, Leo. Encore ne connaît-il guère ces charmants auteurs du XVIIIe siècle que par ce qu'il en a lu dans les lettres du Président de Brosses, les écrits de Jean-Jacques Rousseau et l'*Histoire de la Musique*, de Burney. Il cite leurs noms et passe. Sachons-lui gré de n'avoir pas cherché à faire étalage d'érudition. Il se serait cru obligé à traduire, en les démarquant, quelques chapitres d'un historien étranger plus ou moins exactement informé. Nous aurions eu un nouveau plagiat dans le goût de la *Vie de Haydn*, livre fort agréable, sans doute, et qui porte quand même l'empreinte de Stendhal, mais qui n'ajoute pas grand'chose à sa gloire.

Bornant ses désirs à écrire l'histoire de la musique de son temps, c'est-à-dire durant l'ère de Rossini, il n'a pas eu besoin d'emprunter l'érudition d'autrui. Il lui eût d'ailleurs été fort difficile de copier personne, pour la raison bien simple qu'en dehors

d'articles de journaux, de critiques, de polémiques de presse, on n'avait écrit aucun ouvrage d'ensemble sur Rossini. Or, ce n'est pas commettre un plagiat que de se servir de documents imprimés ou manuscrits pour écrire un livre d'histoire.

Au reste, l'élément biographique dans la *Vie de Rossini* se réduit à peu de chose : date de naissance, famille, études, débuts, date des premières représentations..., tout cela pourrait être résumé en une note de vingt lignes pour un dictionnaire. Il y avait certainement en Italie, parmi les amis de Beyle, au moins une douzaine de personnes en mesure de lui procurer ces quelques renseignements. Tout le reste de l'ouvrage est occupé par les analyses des opéras, des anecdotes et des considérations esthétiques, politiques, morales, critiques, philosophiques, littéraires, etc. Les sources imprimées de la *Vie de Rossini* sont donc insignifiantes.

On trouve çà et là, dans la *Vie de Rossini*, des passages qui donnent l'impression d'être adaptés de l'italien, par exemple : la dissertation technique sur le chant, au chapitre XXXIII ; mais Beyle s'est-il contenté de traduire et d'adapter quelques pages d'un livre ou bien s'est-il servi d'une note rédigée à son intention par un ami complaisant ? Il est difficile de le dire. Beyle a tenu lui-même à signaler le caractère collectif de son œuvre. Ce n'est pas son avis personnel qu'il donne d'un bout à l'autre de l'ouvrage, mais l'opinion, mais les opinions,

plutôt, qu'il a entendu exprimer autour de lui : « Je prie le lecteur de croire, écrit-il, que le *Je* dans cette brochure, n'est qu'une tournure qui pourrait être remplacée par : on disait, à Naples, dans la société du Marquis Berio... ou M. Peruchini, de Venise, cet amateur si instruit, dont les sentiments font loi, nous disait un jour chez Madame Benzoni... ou : j'ai vu, ce soir, au cercle qui se réunit autour du fauteuil de M. l'avocat Antonini, à Bologne, M. Agguchi soutenir que l'harmonie allemande... ; le comte Giraud était de son avis, que M. Gherardi, l'ami de Rossini, a combattu à outrance. » Et Beyle de déclarer « que pour faire cette *Vie de Rossini*, il a pris de toutes mains et, par exemple, dans tous les journaux allemands et italiens, les jugements sur ce grand homme et ses ouvrages ».

Cette fois il exagère. Quelques années auparavant, il prétendait ne rien devoir à Carpani, qu'il dépouillait en le raillant. Maintenant il s'applique à nous convaincre que sa *Vie de Rossini* n'est qu'un « centon » fabriqué avec des extraits de journaux. Que Stendhal ait puisé dans les feuilles publiques d'utiles informations, c'est probable, mais, en fait, il s'en est peu servi, comme on peut s'en convaincre en feuilletant les collections des gazettes alors publiées en Italie. Ainsi qu'il l'observe lui-même fort justement, un peu plus loin, « les articles de journaux sont des hymnes ou des philippiques et, du reste, présentent rarement quelque chose de positif ».

S'il a commis quelques plagiats dans le cours de l'ouvrage, ils ne peuvent porter que sur de menus détails et sur des questions étrangères au sujet. Qu'il ait copié quelque part en le démarquant le récit des malheurs de Stradella, c'est fort possible ; qu'il ait transcrit çà et là des listes de noms et d'œuvres, des indications biographiques sur des musiciens anciens, cela apparaît certain et tôt ou tard on retrouvera les sources auxquelles il a puisé, mais la *Vie de Rossini* dans son ensemble et pour plus des neuf dixièmes, est l'œuvre originale de Stendhal, elle est de la même veine que les feuilletons du *Journal de Paris* écrits le soir en sortant des Italiens et pour lesquels il eût été fort empêché d'imiter qui que ce fût.

Ses analyses des opéras sont remplies de citations inexactes, quelle meilleure preuve pourrait-on donner qu'elles sont bien de lui ? Il n'y a que Stendhal pour avoir de ces négligences et ne se fier qu'à sa mémoire en donnant les paroles d'un air. Enfin, dans sa correspondance, il parle à tout moment de Rossini et de ses opéras en termes semblables à ceux dont il s'est servi quelques années plus tard en écrivant son livre. On ne saurait faire pareille remarque pour les sujets que Stendhal a traités en plagiant les autres.

Un ouvrage d'histoire et de critique comme la *Vie de Rossini* ne saurait être un ouvrage de pure fantaisie. Il y faut une documentation. Pour se la

procurer, Beyle a certainement beaucoup fait travailler ses amis. Nous l'avons vu demander au baron de Mareste une notice sur l'*opera buffa* à Paris. Il dut se faire donner, par des dilettantes, des analyses d'opéras de Rossini qu'il utilisa ensuite en écrivant son ouvrage. Ceci expliquerait certaines contradictions qui peuvent être relevées dans le cours du livre entre les appréciations plutôt sévères portées sur certains opéras et les éloges accordés par ailleurs aux divers morceaux qui les composent. Stendhal ne manquerait pas d'alléguer qu'il a loyalement averti le lecteur. C'est à lui à discerner quand il exprime son opinion personnelle et quand il ne fait que reproduire les idées des autres. Il n'est pas toujours si facile de faire la part et, pour celui qui n'est pas initié, il y a souvent contradiction, entre les louanges et les critiques adressées à un même ouvrage. Stendhal n'est jamais très bienveillant pour Rossini, mais il travaille sur des notes fournies par des admirateurs passionnés du maître. De là, le conflit, d'ailleurs amusant à observer, lorsqu'on est prévenu. Précisément, en raison de cette abondance d'arguments, pour et contre la musique rossinienne, l'ouvrage de Stendhal est très représentatif des courants d'opinions qui se manifestaient, vers 1820, dans les salons de Milan. De temps en temps, la voix mordante de Beyle domine le brouhaha des discussions passionnées.

A mesure qu'il écrivait les chapitres de la *Vie*

de Rossini, Stendhal soumettait son manuscrit à l'approbation de ses amis afin qu'ils corrigeassent « les erreurs de fait » où il tombait souvent « comme l'astrologue de La Fontaine dans un puits, en regardant au ciel ». Il tenait compte des conseils et des rectifications. Il remercie quelque part le « Chevalier de Mirechoux, ancien ministre à Dresde » des corrections précieuses qu'il lui a indiquées et des « idées agréables ou utiles » qu'il lui a suggérées. On ne saurait je crois exagérer le rôle de Madame Pasta comme inspiratrice de la *Vie de Rossini.* Une bonne partie du livre est écrite à sa gloire, comme le furent peu après les feuilletons du *Journal de Paris.* C'est auprès d'elle, dans son salon, c'est en causant avec ses familiers, que Beyle se renseigne sur une œuvre et se prépare à écrire soit un nouveau chapitre du *Rossini,* soit un feuilleton pour son journal. Le dialogue qu'il suppose en tête de l'analyse du *Barbier* a dû s'engager plus d'une fois, entre lui et les dilettantes qu'il interrogeait : « Allons, mettez-vous à l'ouvrage sérieusement, ouvrons la partition, je vais vous jouer les principaux airs ; faites une analyse serrée et raisonnable. »

Elles sont fort exactes, en général, et fort jolies, les analyses que Stendhal nous donne des opéras de Rossini. Il n'y fait point étalage de mots techniques et ne croit pas avoir rendu compte d'un morceau parce qu'il en a disséqué la structure grammaticale. Il cherche, avec des mots, à nous donner une idée

de la musique et se plaint de ne pouvoir noter, tout simplement, les motifs dont il parle, faute de pouvoir nous les faire entendre. Ce n'était pas encore l'usage. Même lorsqu'on sent que Stendhal reproduit les idées des autres, il leur donne son cachet et entremêle ses analyses de réflexions et de digressions qui empêchent l'ennui de naître. C'est un peu Jacques le Fataliste contant ses amours à son maître et sans cesse interrompu. Les analyses s'achèvent à la fin et l'on en garde une impression charmante. Cette absence de pédantisme n'est pas le moindre charme du livre de Stendhal.

On retrouve, dans la *Correspondance*, des jugements sur les opéras de Rossini qu'il vient d'entendre, formulés en termes presque identiques à ceux de la *Vie de Rossini*. En général, cependant, Beyle est beaucoup plus sévère dans ses lettres que dans son livre pour le style de Rossini. Il a dû faire grand usage de ses brouillons de lettres écrites d'Italie [1]. Il est regrettable que le manuscrit de la *Vie de Rossini* ait disparu. Il devait être surchargé de collettes et de rajoutes. Pour former une note en tête du chapitre XLV, Stendhal épingle tout bonnement un fragment de lettre, ou quelques lignes empruntées à un récit de voyage, oubliant qu'une phrase à la seconde personne vient détonner singulièrement à cette place : « le raisonnement en

1. Cf. Préface, page 4.

musique ne conduit jamais qu'au récitatif obligé ; le chant, l'aria, est un air nouveau dont il faut avoir le sentiment. Or, ce sentiment est fort rare en France, au nord de la Loire. Il est fort commun à Toulouse et dans les Pyrénées. Rappelez-vous les petits polissons qui chantaient sous nos fenêtres, à Pierrefitte (route de Cauterets), et que vous fîtes monter. Toulouse..., etc. » Tout le livre est écrit avec cette nonchalance, souvent charmante, ce dédain des phrases pompeuses et des lieux communs emphatiques. Beyle s'en explique résolument en commençant le chapitre XXXIII : « Si j'ai eu un soin constant, c'est de ne rien *exagérer par le style* et d'éviter, avant tout, d'obtenir quelque effet par une suite de considérations et d'images d'une chaleur un peu forcée et qui font dire à la fin de la période : Voilà une belle page ! D'abord, entré fort tard dans le champ de la littérature, le ciel m'a tout à fait refusé le talent de parer une idée et d'exagérer avec grâce ; ensuite, il n'y a rien de pis que l'exagération dans les intérêts tendres de la vie. »

Comme un opéra de la jeunesse de Rossini, le livre de Beyle est une improvisation. Son canevas étant bien établi, il « brode » avec une habileté étonnante. Parfois, ses fils s'emmêlent et le dessin n'apparaît plus très distinct, mais l'ordre se rétablit comme on croyait l'ouvrage irrémédiablement gâté, et une fleur exquise, d'un coloris charmant et

d'une forme nouvelle, naît sous les doigts de fée de l'adroit artisan. Car Stendhal est adroit infiniment, en dépit de ses continuelles gaucheries. Relever ses incorrections, ses répétitions, ses redites, ce serait faire comme ces gens dont il se moque, qui reprochent à Rossini ses négligences. Qu'importent des transitions banales, des plates cadences, des développements écourtés s'il y a dans l'opéra une dizaine de morceaux éblouissants, écrits avec verve et sensibilité. Il n'est pas de chapitres de la *Vie de Rossini* où ne fleurisse une pensée, une phrase, une expression qui, à elle seule, ne vaille tout un long ouvrage au style châtié et châtré.

Stendhal ne donne jamais l'impression de s'efforcer, mais de se jouer. Il écrit « pour se désennuyer le matin » et le « métier d'auteur » lui inspire un profond dégoût. Il dit ce qui lui passe par la tête, ce qu'il croit, sans se soucier de rencontrer, ni de blesser l'opinion d'autrui. En fait, il se plaît à l'émoustiller. Il ne se targue pas d'impartialité. Ce peut être une belle qualité pour l'historien, mais dans les arts, elle est « comme la raison en amour, le partage des cœurs froids ou faiblement épris ». Il dit ce qu'il pense, sans croire le moins du monde à sa propre infaillibilité. Il ne prétend pas que ses jugements fassent loi. Lui sent ainsi, mais il admet fort bien que d'autres soient impressionnés différemment par les mêmes œuvres. Il ne leur demande que d'être sincères et de ne pas feindre

des sentiments qu'ils n'éprouvent pas. Il convient, de la meilleure grâce du monde, qu'il s'est sans doute montré injuste envers les opéras de la seconde manière de Rossini : « Moi-même, je suis probablement aussi dupe de mes sensations qu'aucun de mes devanciers, en proclamant que la perfection de l'union de la mélodie antique avec l'harmonie moderne, c'est le style de *Tancrède*. Je suis la dupe d'un magicien qui a donné les plaisirs les plus vifs à ma première jeunesse, et, par contre-coup, je suis injuste envers la *Gazza ladra* et *Otello* qui me présentent des sensations moins douces et peut-être plus fortes. » On ne saurait rêver un critique de meilleure foi que Stendhal, ni moins systématique. Ses perpétuelles contradictions contribuent à donner à l'ouvrage une incohérence amusante. Il aime Rossini, mais fait ses réserves. Il n'aime pas beaucoup le Rossini bruyant de la *Gazza ladra* et préfère l'esprit, le charme délicat, la grâce et la malice de l'*Italiana* ou de *Tancredi*. Il reproche surtout à Rossini d'avoir attenté aux prérogatives de l'interprète.

Beyle a pu entendre en Italie Velluti et deux ou trois chanteurs ayant conservé la méthode et la tradition du *Bel Canto*. Il a été charmé. Certes, peu importe alors la musique qui se chante, on ne pense plus à l'auteur, mais au virtuose qui fait passer son âme dans son chant. Velluti avec sa voix, Paganini avec son violon, Liszt sur son

clavier, transfigurent les thèmes qu'ils prennent pour prétexte de leurs sublimes improvisations. Beyle en était charmé, comme nous le serions encore s'il se retrouvait de tels artistes, mais Rossini se plaignait de ne pas reconnaître sa musique. Et puis, tout chanteur prétendait suivre l'exemple qui lui venait de si haut. La plus médiocre *prima donna* brodait de trilles, de traits et de fioritures l'air qui lui était donné et dont elle ne laissait bientôt plus rien subsister. Rossini fit la part du feu. Il écrivit lui-même les ornements du chant et exigea que ses interprètes chantassent les airs tels qu'il les avait notés et non autrement. Stendhal ne peut se consoler de cette réforme et donne tort à Rossini, tout en reconnaissant les inconvénients que présentait, pour la musique, l'excès de liberté dont abusaient les virtuoses. Avec l'ancien système, l'interprète pouvait exprimer la nuance subtile de sentiment dont son âme était capable, au moment précis où il entrait en scène ; maintenant, il doit chercher à retrouver le sentiment que le compositeur a voulu traduire ; dès lors, il chante avec moins de sensibilité. Or, pour Stendhal, la sensibilité est tout, dans la musique. « La bonne musique n'est que notre émotion. » Certes, il ne la juge pas en technicien, il éprouve un mépris profond pour ceux qui ne s'intéressent qu'au « physique des sons ». Il faut que la musique suscite en lui des émotions, des rêveries. « Toute musique qui me laisse penser

à la musique, déclare-t-il, est médiocre pour moi. »

Aussi, avec quelle autorité et, disons-le, quel bon sens il justifie Rossini des crocs-en-jambe donnés parfois aux règles sacro-saintes de la musique ! Ces règles, qui oppriment le génie des artistes, sont « des billevesées mathématiques inventées avec plus ou moins d'esprit ou d'imagination, mais dont chacune a grand besoin d'être soumise au creuset de l'expérience ». La sûre méthode, la logique impeccable de son maître Tracy l'empêche de croire sur parole à la valeur des règles. Le Père Mattei répondait à Rossini qui lui demandait de bien vouloir lui donner les raisons de ses corrections : « On doit écrire ainsi ! » Beyle s'insurge contre ce dogmatisme sous lequel il flaire une mystification : « Si l'on a la scandaleuse témérité de vouloir examiner le droit qu'elles ont d'être des règles, que deviendra l'importance et la vanité d'un professeur au Conservatoire ? » Tant pis pour la grammaire, si un artiste comme Rossini pèche contre ses lois.

Stendhal aime et sent trop vivement la musique pour s'abaisser à en étudier minutieusement les rouages démontés. Que lui importe la mécanique : le son qu'elle rend, seul, l'émeut.

Peu d'hommes furent plus que lui sensibles aux nuances de l'expression musicale. Il se plaît à en définir, avec des mots, l'imprécise complexité. Il retrouve, dans la musique, la passion qu'il a le

plus subtilement disséquée : l'amour[1]. Déjà, dans le livre qu'il avait consacré aux phénomènes de la « cristallisation », Beyle avait dû souvent recourir à des citations d'airs de Mozart, de Cimarosa, de Rossini, pour peindre avec plus d'exactitude une nuance sentimentale. En analysant les opéras de Rossini, il continue son œuvre de psychologue et, pour nous mettre en mesure de mieux saisir le sens de la musique, il conte des anecdotes en lesquelles se manifestent des sentiments semblables à ceux qu'elle exprime. Il y a entre le livre *De l'Amour* et la *Vie de Rossini* une étroite parenté et les théories formulées dans le premier se trouvent illustrées et commentées par des exemples musicaux dans le second.

Pour Stendhal, on ne saurait rien comprendre à la musique italienne, si l'on ne se rend pas un compte exact des qualités du sol dont elle jaillit. Comme il l'écrivait à un ami : « Cette espèce d'écume qu'on nomme Beaux-Arts est le produit nécessaire d'une certaine fermentation. Pour faire connaître l'écume, il faut faire voir la nature de la fermentation. » C'est, en somme, toute la théorie de l'influence des milieux, si brillamment reprise et illustrée par Taine de manière systématique.

1. Dès 1808, on trouve dans sa correspondance des phrases de ce genre : « La musique me plut comme exprimant l'Amour... » (I, 328). — Cf. la Préface de la *Vie de Haydn*, par M. Romain Rolland, en laquelle la sensibilité de Stendhal est si finement analysée.

Stendhal, pour nous révéler la signification de la musique rossinienne, ou, plus exactement, de la musique italienne durant l'ère de Rossini, nous trace un tableau des mœurs contemporaines en évoquant, à chaque page, le souvenir des mœurs du temps passé qui ont contribué à former celles du présent. Rien de plus vivant que cet élément du livre de Stendhal. A dire vrai, il ne fait souvent que répéter ce qu'il a déjà dit dans *Rome, Naples et Florence*, mais on n'a pas le courage de s'en plaindre. Il est tel tableau, le récit de la représentation, à Côme, de *Demetrio e Polibio*, par exemple, qui peut prendre rang parmi les meilleures pages de Stendhal.

Persuadé qu'on ne saurait étudier la musique d'un peuple en faisant abstraction du pays, des coutumes, des idées, des passions de ce peuple, il cherche à donner une impression d'ensemble et veut faire comprendre l'Italie aux Français, à travers la musique de Rossini.

Tout le livre est écrit avec la préoccupation du public français auquel il est destiné. Beyle, fidèle à son rôle de « bon cosaque auxiliaire », harcelant de sa lance les traînards de la colonne, cherche à piquer la curiosité de ses compatriotes, à leur donner le désir de mieux connaître le beau pays d'Italie, où l'on vit, où l'on aime autrement qu'en France. Comme tous ceux qui ont longtemps vécu à l'étranger, il enrage contre la suffisance et le tran-

quille orgueil de ceux qui, n'ayant jamais dépassé Saint-Cloud, demeurent persuadés qu'il n'est rien sous le soleil qui vaille ce qui se fait à Paris. Comme le note si bien Sainte-Beuve, Stendhal sollicite moins le grand public que les artistes et surtout les critiques, « de sortir du cercle académique et trop étroitement français et de se mettre au fait du dehors ».

Par mépris du *patriotisme d'antichambre*, il crie leurs vérités aux musiciens français. Emporté par l'ardeur de la lutte, il va trop loin et se montre injuste parfois ; mais qui aurait le cœur de lui reprocher d'avoir pris le parti de Rossini contre Berton ? Ces reproches qu'il adresse aux orchestres bruyants, aux chanteurs inexpressifs et sans voix, ne semblent que trop fondés, si l'on en juge par ce que souffrent nos oreilles encore aujourd'hui dans les salles de nos théâtres lyriques.

Stendhal ne se borne pas à accabler de sarcasmes le public de Feydeau et de Louvois, aux « oreilles doublées de parchemin », il ne manque aucune occasion de partir en guerre contre les vices nationaux, contre les défauts, selon lui, français par excellence : la vanité, la peur du ridicule, le manque de naturel, le matérialisme artistique... Il exagère beaucoup, mais quel admirable prédicateur d'idéalisme que cet épicurien ! Les âmes nobles ne sauraient échapper à son empire. « J'ai parcouru la *Vie de Rossini*, confie Eugène Delacroix aux feuillets de son

journal, je m'en suis saturé et j'ai eu tort. Mais, en fait, ce Stendhal est un insolent qui a raison avec trop de hauteur et parfois déraisonne ! »[1]

Certes, il déraisonne, mais souvent — et c'est bien ainsi que l'entendait Delacroix — c'est alors qu'il a le plus raison. Et puis, que d'aperçus lumineux, que de vues prophétiques sur l'avenir de l'Art. Il prédit notamment, avec une sûreté étonnante, dès 1824, la fusion dans le grand opéra français des esthétiques opposées d'Italie et d'Allemagne, que devait réaliser Rossini avec *Guillaume Tell*, cinq ans plus tard : « Ces deux grands courants d'opinions et de plaisirs différents, représentés aujourd'hui par Rossini et Weber, vont probablement se confondre pour ne former qu'une seule école, et leur réunion à jamais mémorable, doit peut-être avoir lieu sous nos yeux, dans ce Paris qui, malgré les censeurs et les rigueurs, est plus que jamais la capitale de l'Europe. »

Si l'on passe sur quelques boutades, quelques traits de plume hasardés, on est frappé de la justesse des jugements qu'il porte sur les musiciens de son temps. Nul peut-être n'a parlé avec plus de tendresse et de sensibilité de Mozart. Pour Rossini, on s'étonne à la fois de ses critiques et de ses enthousiasmes, car, hélas, qui connaît aujourd'hui Rossini ? J'entends le Rossini qu'aimait Stendhal,

1. *Journal de Delacroix*, I, 55.

l'auteur de *Tancredi* et de l'*Italiana in Algeri.* Il est bien difficile de le juger d'après l'adaptation française du *Barbier de Séville* qu'on nous donne à l'Opéra-Comique et combien sont ceux qui peuvent, en France, se vanter d'avoir parfaitement entendu chanter par une troupe italienne *il Barbiere di Siviglia ?* Ceux qui ont pris la peine, ou plus exactement ceux qui ont eu le plaisir d'étudier l'œuvre de jeunesse de Rossini, ne pourront qu'admirer la sévère équité du jugement de Stendhal : « Vif, léger, piquant, jamais ennuyeux, rarement sublime, Rossini semble fait exprès pour donner des extases aux gens médiocres. Cependant, surpassé de bien loin par Mozart dans le genre tendre et mélancolique et par Cimarosa dans le style comique et passionné, il est le premier pour la vivacité, la rapidité, le piquant et tous les effets qui en dérivent. »

A certains, ce jugement apparaît surprenant. Hé quoi ! est-ce là tout ce que Stendhal trouve à louer chez un auteur dont il nous a entretenus durant plus de cinq cents pages ? « *Vif, léger, piquant, jamais ennuyeux...* », un artiste qui n'est que cela, mérite-t-il d'occuper si longtemps l'attention ? C'est que pour Stendhal, c'est déjà beaucoup que de n'être jamais ennuyeux. Lorsqu'on ne peut atteindre aux sommets d'un Mozart ou d'un Beethoven, lorsqu'on ne peut dispenser aux hommes l'émotion profonde, la joie sereine, c'est déjà beau-

coup que de les amuser, que de leur donner un plaisir plus facile, plus aimable, mais qui les distrait des réalités quotidiennes et les jette dans un monde d'illusions agréables.

Notre siècle a subi la fascination des monuments grandioses érigés par les romantiques. Il imagine difficilement que, hors du café-concert, on puisse écouter de la musique autrement que plongé en un recueillement extatique, qu'on puisse prendre un plaisir très vif à savourer des airs joyeux et tendres, en causant et dégustant des sorbets durant les récitatifs sans importance. On écoute aujourd'hui le *Barbier*, ainsi que *Parsifal*, d'un bout à l'autre, religieusement. Combien rirait Stendhal et que ne dirait-il pas de ces gens qui vont à l'Opéra comme au prêche !

Certes, il est de la musique qui n'est qu'une sublime prière, il en est qui nous introduit dans des sanctuaires mystérieux, il en est qui nous emplit d'une horreur sacrée, qui nous initie à des voluptés, à des douleurs, à des joies surhumaines, il en est qui nous prend, qui nous porte, qui nous roule dans ses flots irrésistiblement et nous abandonne sur la grève, brisés comme au retour d'un long évanouissement. Mais n'y a-t-il donc place que pour une telle musique, et faut-il que l'admiration passionnée qu'elle suscite chez des artistes bien doués, mais dépourvus du génie nécessaire, nous vaille encore longtemps cet amas d'œuvres honorables, respec-

tables, témoignant du plus noble idéal, mais qu'on ne saurait entendre sans bâiller ? [1] Stendhal enseigne et sa parole a été entendue de quelques-uns : Il y a place pour un art moins sévère, moins dogmatique. De grâce, messieurs les compositeurs, laissez l'appareil suranné des sonates, des fugues et des canons ; ne vous obstinez pas à ressusciter une langue morte. A quoi sert d'écrire des vers latins ? Cela est bon au collège. Vous n'êtes plus, que je sache, des écoliers. Ne vous hypnotisez pas dans la contemplation du passé. Soyez de votre temps. Il n'est pas donné à tout le monde de naître géant. Si la nature ne vous a façonnés ainsi, proportionnez votre effort à vos forces. En voulant plonger les hommes en extase, vous risquez de les endormir. Fuyez l'ennui, le pédantisme, l'affectation. La vie est pénible, encombrée de difficultés, aidez les hommes à s'en évader par l'imagination. Méditez l'exemple de Rossini qui, ne se sentant la puissance, ni l'envie de prendre, comme Beethoven, le Destin à la gorge, préféra lui faire les cornes. Son rire éclatant dissipe les ombres. On oublie les

1. La présente préface venait de paraître dans la *Revue critique des idées et des livres* (10 et 25 juillet 1920) quand on me signala que la thèse que je défendais dans ma conclusion avait été soutenue bien longtemps avant moi et de la manière la plus brillante par M. Maurice Barrès, dans un article de la *Revue illustrée* de 1885. M. Maurice Barrès a bien voulu m'autoriser à reproduire ce délicieux article, oublié de tous et de lui-même, dans le 1er numéro de la *Revue Musicale* (novembre 1920).

misères, les platitudes de l'existence et l'on est transporté dans un monde illusoire et délicieux où, dans un poudroiement de lumière, flottent des fantômes charmants.

HENRY PRUNIÈRES.

AVANT-PROPOS

Nous ne possédons aucun document relatif à la publication de la *Vie de Rossini* en dehors des lettres que nous avons citées dans la Préface. Il n'existe à Grenoble, au témoignage de M. Debraye, l'éminent archiviste stendhalien, aucun papier se rapportant à cet ouvrage. Aucun compte de libraire n'a pu être retrouvé et l'annonce de la *Vie de Rossini* ne fut même pas insérée au *Journal de la Librairie.* Le seul exemplaire annoté de la main de Stendhal et qui est la propriété du comte Joseph Primoli, à Rome, ne contient que trois brèves indications de médiocre intérêt.

Nous ignorons combien rapporta à Stendhal la publication de la *Vie de Rossini* tant en Angleterre qu'en France. Il est indéniable que l'ouvrage se vendit bien, car on le trouve cité et commenté dans nombre de livres et d'opuscules contemporains. Ce fut peut-être du vivant de Stendhal,

avec *Rome, Naples et Florence*, l'ouvrage qui eut le plus de diffusion.

La *Vie de Rossini*, par M. de Stendhal, parut en 1824, nous ignorons à quelle date précise, mais sans doute vers le mois de mai, chez Auguste Boulland et Compagnie, libraires à Paris. Elle était ornée des portraits de Rossini et de Mozart et portait en épigraphe cette parole de Socrate dans les *Nuées* d'Aristophane : *Laissez aller votre pensée comme cet insecte qu'on lâche en l'air avec un fil à la patte.*

Désireux de faire croire à l'épuisement rapide de la première édition, Beyle fit tirer un carton du titre avec la mention *Seconde édition.* Les exemplaires de cette pseudo seconde édition (1824) sont fort rares et ceci explique que la plupart des bibliophiles stendhaliens l'aient ignorée. Au reste elle ne diffère de la précédente que par le titre qui contient une faute d'impression : *Vie de Rosini* (sic), la mention *Seconde édition* et l'insertion entre la Préface et l'introduction de deux feuillets paginés en chiffres romains IX, X, XI et XII. La *Notice sur la Vie et les Ouvrages de Mozart* qui occupe ces quatre pages et que nous donnons en appendice est imprimée en petit corps avec de faibles interlignes.

Nous n'avons pas trouvé trace de cartons dans les exemplaires que nous avons examinés, pourtant plus d'un passage eût été de nature à attirer à l'auteur et à l'éditeur les rigueurs de la censure.

Sans doute le titre : *Vie de Rossini* n'éveilla-t-il pas la méfiance des pouvoirs publics.

Pour l'établissement du texte, nous avons suivi la 1re édition. Nous avons aussi corrigé un nombre infini de fautes typographiques et d'erreurs (mots sautés, interpolations, etc.) qui s'étaient glissées dans les éditions postérieures. En général, nous avons rétabli la ponctuation de Stendhal, plus expressive que celle de Colomb. Nous avons d'autre part modernisé l'orthographe des mots et des noms propres, nous conformant à la règle adoptée pour tous les ouvrages de la présente collection. Nous avons cru devoir respecter autant que possible l'usage fort original que fait Stendhal des caractères italiques.

Beyle cite de mémoire les paroles des airs et les estropie généralement. Nous avons rétabli les véritables textes en indiquant en note les variantes de Stendhal. Nous avons de même corrigé la lettre de Mlle de Lespinasse d'après les meilleures éditions.

Les titres courants ont été supprimés, mais la table analytique les reproduit presque tous.

Nous avons signalé en note un grand nombre d'erreurs de fait, mais il ne nous appartient pas d'écrire ici une biographie critique de Rossini. Il arrive parfois que Stendhal copie dans quelque manuel une liste d'ouvrages ou de noms de musiciens ; dans ce cas, nous avons jugé superflu de rectifier des erreurs matérielles et nous sommes

bornés à mettre en garde le lecteur par une note.

Les éditeurs avaient fait suivre en 1854 la nouvelle édition de la *Vie de Rossini* d'un chapitre écrit sans art, ne contenant pas une seule ligne de Stendhal et sans nulle valeur historique. Nous l'avons supprimé. Les *notes d'un dilettante* suffisent à compléter le présent ouvrage en nous donnant l'opinion de Stendhal sur presque tous les opéras de Rossini dont il n'est pas ici question [1].

On trouvera en appendice la *Notice sur la Vie et les Ouvrages de Mozart* qui n'a jamais été réimprimée, d'après la pseudo seconde édition de 1824, et la traduction inédite de la rare et curieuse brochure de la Giorgi Righetti dont il est question dans la Préface et en laquelle se trouve reproduit l'article sur Rossini que Stendhal publia en anglais dans le *Paris Monthly Review* (1822).

En Italie, MM. les professeurs Radiciotti, Cametti, F. Vatielli et le comte G. Primoli, m'ont fourni d'utiles renseignements sur Rossini et son milieu et ont fort aimablement guidé mes recherches dans les bibliothèques de la Péninsule à la chasse des plagiats que je supposais. J'ai d'ailleurs pu me convaincre rapidement que la *Vie de Rossini* était un ouvrage de première main et que les emprunts de Stendhal ne portaient que sur des détails accessoires.

1. Voir l'Avant-Propos des *Notes d'un Dilettante.*

VIE DE ROSSINI

Laissez aller votre pensée comme cet insecte qu'on lâche en l'air avec un fil à la patte.

SOCRATE. *Nuées d'Aristophane.*

PRÉFACE

Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta *.

La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation, et il n'a pas trente-deux ans ! Je vais essayer de tracer une esquisse des circonstances qui, si jeune, l'ont placé à cette hauteur.

Les titres du conteur à la confiance du lecteur, sont d'avoir habité huit ou dix ans les villes que Rossini électrisait par ses chefs-d'œuvre ; l'auteur a fait des courses de cent milles pour se trouver à la première représentation de plusieurs d'entre eux ; il a su, dans le temps, toutes les petites anecdotes qui couraient dans la société, à Naples, à Venise, à Rome, lorsqu'on y jouait les opéras de Rossini.

L'auteur de l'Ouvrage suivant en a déjà fait

deux ou trois autres, toujours sur des sujets frivoles. Les critiques lui ont dit que quand on se mêlait d'écrire, il fallait employer les précautions oratoires, académiques, etc. ; qu'il ne saurait jamais faire un livre, etc., etc. ; qu'il n'aurait jamais l'honneur d'être homme de lettres. A la bonne heure. Quelques personnes que le public nommera, ont si bien arrangé ce titre, que tel galant homme peut s'estimer fort heureux de n'y arriver jamais.

Le présent livre n'est donc pas un livre. A la chute de Napoléon, l'écrivain des pages suivantes, qui trouvait de la duperie à passer sa jeunesse dans les haines politiques, se mit à courir le monde. Se trouvant en Italie lors des grands succès de Rossini, il eut l'occasion d'en écrire à quelques amis d'Angleterre et de Pologne.

Des lambeaux de ces lettres, transcrits de suite *, voilà ce qui forme la brochure qu'on va lire, parce que l'on aime Rossini, et non pas pour le mérite de la brochure. De quelque manière que l'histoire soit écrite, elle plaît, dit-on, et celle-ci a été écrite en présence des petits événements qu'elle raconte.

Je m'attends bien qu'il y aura trente ou quarante inexactitudes dans le nombre infini de petits faits qui remplissent les pages suivantes.

Il est si difficile d'écrire l'histoire d'un homme vivant ! et d'un homme comme Rossini, dont la vie ne laisse d'autres traces que le souvenir des

sensations agréables dont il remplit tous les cœurs ! Je voudrais bien que ce grand artiste, qui est en même temps un homme charmant, eût l'idée d'écrire lui-même ses Mémoires, à la manière de Goldoni. Comme il a cent fois plus d'esprit que Goldoni, et qu'il se moque de tout, ses Mémoires seraient bien autrement piquants. J'espère qu'il y aura assez d'inexactitudes dans cette *Vie de Rossini* pour le fâcher un peu, et l'engager à écrire. Avant qu'il se fâche (s'il se fâche), j'ai besoin de lui dire que je le respecte infiniment, et bien autrement, par exemple, que tel grand seigneur envié. Le seigneur a gagné un gros lot *en argent* à la loterie de la nature, * lui y a gagné un nom qui ne peut plus périr, du génie, et surtout du bonheur.

Le présent livre avait été fait pour être publié en anglais * ; c'est une école de musique qu'il a vue près de la place Beauveau *, qui a donné à l'auteur l'audace d'imprimer en France.

Montmorency, 30 septembre 1823. *

INTRODUCTION

I

Le 11 janvier 1801, Cimarosa mourut à Venise, des suites des traitements barbares * qu'il venait d'éprouver à Naples, dans les prisons où l'avait fait jeter la reine Caroline.

Paesiello n'est mort qu'en 1816 *; mais on peut dire que depuis les dernières années de l'autre siècle, le génie musical, qui se manifeste de si bonne heure, mais s'éteint si vite, avait cessé d'animer le compositeur aimable et gracieux plutôt qu'énergique et brillant du *Roi Théodore* * et de la *Scuffiara* *.

Cimarosa agit sur l'imagination par de longues périodes musicales qui joignent à une extrême richesse, une extrême régularité.

Je citerai pour exemple les deux premiers duetti du *Matrimonio segreto*, et entre autres le second :

Io ti lascio perchè uniti.

Ces chants sont les plus beaux qu'il ait été donné à l'âme humaine de concevoir ; remarquez cependant qu'ils sont *réguliers*, et d'une régularité que notre esprit peut saisir : c'est un grand mal ; dès qu'on en connaît plusieurs, on peut en quelque sorte *prévoir* la suite et le développement de ceux dont on entend le début. Tout le mal est dans ce mot *prévoir*, et c'est de là que nous verrons dans peu sortir le style et la gloire de Rossini.

Paesiello ne remue jamais aussi profondément que Cimarosa ; il n'évoque pas dans l'âme du spectateur les images qui donnent des jouissances aux passions profondes, ses émotions ne s'élèvent guère au delà de la *grâce* ; mais il a excellé dans ce genre ; sa grâce est celle du Corrége, tendre, rarement piquante, mais séduisante, mais irrésistible. Je citerai comme exemple connu à Paris le quartetto de la Molinara,

Quelli la,

lorsque le notaire Pistofolo se charge si plaisamment de faire à la meunière les déclarations d'amour du gouverneur et du seigneur féodal, ses rivaux.

La manière bien remarquable de Paesiello est de répéter plusieurs fois le même trait de chant, et à chaque fois avec des grâces nouvelles qui le font entrer de plus en plus avant dans l'âme du spectateur.

Rien au monde n'est plus opposé au style de

Cimarosa, étincelant de verve comique, de passion, de force et de gaieté. Rossini aussi se répète, mais ce n'est pas exprès ; et ce qui fait le comble de la grâce chez Paesiello, est en lui belle paresse incarnée. Je me hâte d'ajouter, de peur qu'on ne me range avec les détracteurs de cet homme aimable, que seul parmi les modernes il a mérité d'être comparé aux deux grands maîtres qui cessèrent de briller vers le commencement du XIX[e] siècle. En connaissant mieux le style de ces grands artistes, nous serons tout étonnés un beau jour de sentir et de voir dans leur musique des choses dont nous ne nous doutions pas auparavant. Réfléchir sur les beaux-arts fait sentir.

II

DIFFÉRENCE DE LA MUSIQUE ALLEMANDE ET DE LA MUSIQUE D'ITALIE.

En musique, on ne se rappelle bien que les choses que l'on peut répéter ; or un homme seul se retirant chez lui le soir, ne peut pas répéter de l'harmonie avec sa voix seule.

Voilà sur quoi est basée l'extrême différence de la musique allemande et de la musique italienne. Un jeune Italien plein d'une passion, après y avoir réfléchi quelque temps en silence, pendant qu'elle est plus poignante, se met à chanter à mi-voix un

air de Rossini, et il choisit, sans y songer, parmi les airs de sa connaissance, celui qui a quelque rapport à la situation de son âme ; bientôt, au lieu de le chanter à mi-voix, il le chante tout haut, et lui donne, sans s'en douter, l'expression particulière de la nuance de passion qu'il endure. Cet écho de son âme le console ; son chant est, si l'on veut, comme un miroir dans lequel il s'observe : son âme était irritée contre le destin, il n'y avait que de la colère ; elle va finir par avoir pitié d'elle-même.

A mesure que le jeune Italien se distrait par son chant, il remarque cette couleur nouvelle qu'il donne à l'air qu'il a choisi ; il s'y complaît, il s'attendrit. De cet état de l'âme à écrire un air nouveau, il n'y a qu'un pas ; et comme le climat et leurs habitudes ont donné aux habitants de l'Italie méridionale une voix très forte, le plus souvent ils n'ont pas besoin de piano pour composer [1]. J'ai connu vingt jeunes gens à Naples qui écrivent un air avec aussi peu de prétentions qu'à Londres on fait une lettre, ou à Paris un couplet. Souvent en rentrant chez eux le soir, ils se mettent

1. C'est ainsi que sont nés ces chants sublimes, plaintifs pour la plupart, qui depuis plusieurs siècles se répètent dans le royaume de Naples. Je citerai pour exemple à ceux qui connaissent ce beau pays, le chant national nommé *la Cavajola*, et le *Pestagallo*, particulier aux Abruzzes. Un habitant d'Aquila, qui me les chantait, me dit : La musica è il lamento dell' amore, o la preghiera a gli Dei. 12 mai 1819.

au piano, et, sous ce délicieux climat, passent une partie de la nuit à chanter et à improviser *. Leur esprit est à mille lieues de songer à écrire et à la gloriole d'auteur ; ils ont donné jour à la passion qui les anime, voilà tout leur secret, voilà tout leur bonheur. En Angleterre, un jeune homme, dans des circonstances semblables, aurait lu jusqu'à une heure ou deux quelque auteur favori, mais il aurait moins créé que le Napolitain, son âme aurait été moins active ; donc il a eu moins de plaisir. Il n'y a plus de distraction possible dès qu'on improvise au piano, et l'on ne songe qu'à l'expression ; il est inutile de s'occuper de la justesse des sons.

Pour bien jouer du violon, il faut faire des gammes trois heures par jour, pendant huit ans. Alors il vient des durillons énormes au bout des doigts de la main gauche, durillons qui la déforment entièrement ; mais l'on parvient à tirer de l'instrument des sons parfaits. Si le plus habile joueur de violon passe trois ou quatre jours sans faire deux heures de gammes, ses sons ont déjà moins de pureté et ses passages moins de brillant. Le degré de patience et de constance nécessaire pour ce genre de talent est fort rare dans les pays du Midi, et ne s'allie guère à une tête ardente *. Tout le temps que l'on joue du violon ou de la flûte, l'on est attentif à la beauté ou à la justesse des sons, et non pas à ce qu'*ils expriment*. Notez

ce mot, il explique encore le secret des deux musiques.

Il y a eu des pères en Italie qui, dans le siècle dernier, ont condamné leur fils à devenir un bon violon ou un bon hautbois, à peu près comme d'autres faisaient de leurs enfants des castrats ; mais de nos jours, le talent de la musique instrumentale s'est tout à fait réfugié dans la tranquille et patiente Allemagne. Au milieu des forêts de la Germanie, il suffit à ces âmes rêveuses de la beauté des sons, *même sans mélodie*, pour redoubler l'activité et les plaisirs de leur imagination vagabonde.

Il y a une vingtaine d'années qu'à Rome on entreprit de donner *Don Juan* ; les symphonistes essayèrent, pendant quinze jours, de faire aller ensemble les trois orchestres qui se trouvent au dernier acte de cet opéra, pendant le souper de Don Juan. Jamais les musiciens de Rome n'en purent venir à bout. Ils étaient pleins d'âme, et n'avaient nulle patience. Par contre, j'ai vu, il y a quinze jours, l'orchestre de l'Opéra, rue Lepeletier, jouer admirablement, à la première vue, une symphonie diabolique de Cherubini, et ne pouvoir accompagner le duo d'*Armide*, chanté par madame Pasta et Bordogni. J'ai vu à l'Opéra de superbes talents, cultivés avec une patience à toute épreuve, et pas de génie musical.

A Rome, il y a vingt ans, on déclara, d'une voix

unanime, que les étrangers vantaient beaucoup trop l'œuvre de Mozart, et que le morceau des trois orchestres, en particulier, était tout à fait absurde, et digne de la barbarie tudesque.

Le despotisme minutieux[1] qui depuis deux siècles enlace et étouffe le génie italien, a fait tomber la critique permise par la censure dans les journaux au dernier degré de grossièreté * et de bassesse ; on appelle un homme un scélérat, un âne, un voleur, etc., à peu près comme à Londres[2], et bientôt à Paris, pour peu que la liberté de la presse continue à nous apprendre à mépriser un homme vulgaire, même lorsqu'il imprime. Ordinairement en Italie, le journaliste est lui-même l'un des principaux espions de la police, et celui par lequel elle fait injurier tout ce qui acquiert une notabilité quelconque, et par là lui fait peur. Or, en Italie comme

1. En 1795, un homme de beaucoup d'esprit, très jeune alors, M. Toni, qui depuis est devenu un imprimeur célèbre, était employé du gouvernement vénitien à Vérone ; il y vivait heureux et content d'un petit emploi de 1.800 fr. et faisait la cour à la Princesse P***. Tout à coup il fut destitué, avec menace de prison. Il courut à Venise ; après trois mois de finesses et de sollicitations, il put adresser un mot, entre deux portes, à un membre du conseil des dix, qui lui dit : « Pourquoi diable aussi avez-vous fait faire un *habit bleu* ? nous vous avons cru jacobin. » L'année 1822 a été témoin, à Milan, de traits de cette espèce. Aimer le Dante, qui écrivait en 1300, passe, en Lombardie, pour un trait de carbonarisme, et les amis *libéraux* d'un homme qui aime trop le Dante, cessent peu à peu de le voir aussi fréquemment.

2. Voir les injures atroces dont un nommé Philpott vient d'affubler le célèbre M. Jeffrey, le directeur du meilleur journal qui existe, la *Revue d'Edimbourg*.

en France, comme partout, l'opinion publique sur les spectacles ne peut se former que par les journaux ; c'est une pensée qui s'évapore si personne ne se présente pour la recueillir, et, faute d'avoir noté la première chaîne du raisonnement, jamais l'on n'arrive à la seconde.

Je demande pardon d'avoir présenté une idée odieuse, mais je serais au désespoir qu'on jugeât de la belle Italie, de la terre sublime qui recouvre les cendres, encore chaudes, des Canova et des Viganò, par les turpitudes de sa presse périodique, ou sur les phrases vides d'idées des livres que la peur ose encore imprimer. Jusqu'à ce que l'Italie ait un gouvernement modéré, comme celui dont on jouit en Toscane depuis dix-huit mois, je demande en grâce, et je puis dire en justice, qu'on ne la juge que sur cette partie de son âme qu'elle peut révéler par les beaux-arts. Aujourd'hui il n'y a que les espions ou les nigauds qui impriment.

Je me trouvais il y a quelques années (1816) dans une des plus grandes villes de Lombardie. Des amateurs riches, qui y avaient établi un théâtre bourgeois, monté avec le plus grand luxe, eurent l'idée de célébrer l'arrivée dans leurs murs de la princesse Beatrix d'Este *, belle-mère de l'empereur François. Ils firent composer, en son honneur, un opéra entièrement nouveau, paroles et musique ; c'est le plus grand honneur qu'on puisse rendre en Italie. Le poète imagina d'arranger en opéra

une comédie de Goldoni, intitulée *Torquato Tasso.* On fait la musique en huit jours, la pièce est mise en répétition, tout marche rapidement ; la veille même de la représentation, le chambellan de la princesse vint dire aux citoyens distingués qui tenaient à honneur de chanter devant elle, qu'il était peu respectueux de rappeler, devant une princesse de la maison d'Este, le nom du Tasse, d'un homme qui a eu des torts envers cette illustre famille.

Ce trait ne surprit personne, on substitua le nom de Lope de Vega à celui du Tasse.

La musique ne peut, ce me semble, avoir d'effet sur les hommes qu'en excitant leur imagination à produire certaines images analogues aux passions dont ils sont agités. Vous voyez par quel mécanisme indirect, mais sûr, la musique d'un pays doit prendre la nuance du gouvernement qui forme les âmes en ce pays. De toutes les passions généreuses, la tyrannie ne permettant en Italie que l'amour, la musique n'a commencé à être belliqueuse que dans *Tancrède* *, postérieur de dix ans aux prodiges d'Arcole et de Rivoli. Avant que ces grandes journées eussent réveillé l'Italie [1], le nom de la guerre et des armes n'était employé en mu-

1. Voir dans la correspondance de Napoléon, année 1796, l'esprit public de Milan et de Brescia. Vingt-quatre coquins habillés de rouge, chargés de la police de la ville, formaient toute l'armée milanaise. Voir, dans les bulletins de l'armée d'Espagne, ce que Napoléon avait fait de ce peuple.

sique que pour faire valoir les sacrifices faits à l'amour. Comment des gens à qui la gloire était défendue, et qui ne voyaient dans les armes qu'un instrument d'insolence et d'oppression, auraient-ils pu trouver du charme à rêver aux sensations guerrières ?

Voyez, au contraire, la musique à peine née en France, produire sur-le-champ le sublime : *Allons, enfants de la patrie*, et le *Chant du départ.* Depuis trente ans que nos compositeurs imitent les Italiens, ils n'ont rien fait d'égal ; c'est qu'ils copient, à l'aveugle, l'expression de l'amour, et que l'amour, en France, n'est qu'une passion secondaire que la *vanité* et l'*esprit* se chargent d'étouffer.

Quoi qu'il en soit de la vérité de cette remarque impertinente, je pense que tout le monde est d'accord que la musique n'a d'effet que par l'imagination. Or il est une chose qui paralyse sûrement l'imagination, c'est la *mémoire* *. A l'instant qu'en entendant un bel air, je me rappelle les illusions et le petit roman qu'il avait fait naître en moi à la dernière fois que j'en fus ravi, tout est perdu, mon imagination est glacée, et la musique n'est plus une fée toute-puissante sur mon cœur. Si je la sens, ce ne sera que pour admirer quelque effet secondaire, quelque mérite subalterne, la difficulté de l'exécution par exemple.

Un de mes amis écrivait, il y a un an, à une

dame qui se trouvait à la campagne : « L'on va donner *Tancrède* au théâtre Louvois ; ce n'est qu'à la trois ou quatrième représentation que nous sentirons bien les finesses de cette musique si fraîche et si belliqueuse. Après l'avoir comprise, elle s'emparera de plus en plus de notre imagination, et sera dans la plénitude de sa puissance durant vingt ou trente représentations, après quoi elle sera usée pour nous. Plus vif aura été notre amour dans le commencement, plus souvent il nous aura engagés à chanter cette musique sublime en sortant du spectacle, plus complète sera notre *saturation*, si j'ose m'exprimer ainsi. » On ne saurait, en musique, être fidèle à ses anciennes admirations. Si *Tancrède* ravit encore après quarante représentations, ce sera un autre public ; une autre classe de la société sera venue à Louvois, attirée par les articles des journaux ; ou bien, c'est que l'on est si mal à ce théâtre, le corps éprouve un tel supplice pendant que les oreilles sont charmées, que la fatigue se montre bien vite, et qu'on ne peut guère goûter à chaque soirée qu'un acte d'un opéra ; au lieu de quarante représentations, il en faudra quatre-vingts pour apprécier *Tancrède*.

Une chose fort triste, qui est peut-être une vérité, c'est que *le beau idéal* change tous les trente ans, en musique. De là vient que, cherchant à donner une idée de la révolution opérée par Rossini,

il a été inutile de remonter beaucoup au delà de Cimarosa et de Paesiello [1].

Lorsque, vers l'an 1800, ces grands hommes cessèrent de travailler, ils fournissaient de nouveautés, depuis vingt ans, tous les théâtres d'Italie et du monde. Leur style, leur manière de faire n'avaient plus le charme de l'*imprévu.* Le vieux et aimable Pacchiarotti * me contait, à Padoue, en me faisant admirer son jardin anglais, la tour du cardinal Bembo, et ses beaux meubles, curieusement apportés de Londres, qu'autrefois, à Milan, on lui faisait répéter, chaque soirée, jusqu'à cinq fois, un certain air de Cimarosa ; j'avoue que pour ajouter foi à un tel excès d'amour et de folie chez tout un peuple, j'ai eu besoin que cette anecdote me fût confirmée par une foule de témoins oculaires. Comment le cœur humain pourrait-il aimer toujours ce qu'il aime avec cette fureur ?

Si un air que nous avons entendu il y a dix ans nous fait encore plaisir, c'est d'une autre manière, c'est en nous rappelant les idées agréables dont alors notre imagination était heureuse ; mais ce n'est plus en produisant une ivresse nouvelle *.

1. Je n'ai pas besoin de rappeler que le docteur Burney a donné une excellente histoire de la musique *. Je trouve que ce bel ouvrage est gâté par un peu d'obscurité. Peut-être que le voile désagréable qui s'interpose notre notre œil et les idées de l'auteur vient de ce qu'il ne nons a pas dit bien clairement quel était son *credo* en musique. Peut-être aurait-il dû donner des exemples de ce qu'il trouve beau, sublime, médiocre, etc.

Une tige de pervenche rappelait aussi à Jean-Jacques Rousseau les beaux jours de sa jeunesse.

Ce qui fait de la musique le plus entraînant des plaisirs de l'âme, et lui donne une supériorité marquée sur la plus belle poésie, sur *Lalla-Rook*, ou la *Jérusalem*, c'est qu'il s'y mêle un plaisir physique extrêmement vif. Les mathématiques font un plaisir toujours égal, qui n'est pas susceptible de plus ou de moins ; à l'autre extrémité de nos moyens de jouissance, je vois la musique. Elle donne un plaisir extrême, mais de peu de durée, et de peu de fixité. La morale, l'histoire, les romans, la poésie, qui occupent, sur le clavier de nos plaisirs, tout l'intervalle entre les mathématiques et l'Opéra Buffa, donnent des jouissances d'autant moins vives, qu'elles sont plus durables, et qu'on peut y revenir davantage, avec la certitude de les éprouver encore.

Tout est, au contraire, incertitude et imagination en musique ; l'opéra qui vous a fait le plus vif plaisir, vous pouvez y revenir trois jours après, et n'y plus trouver que l'ennui le plus plat, ou un agacement désagréable de nerfs. C'est qu'il y a dans la loge voisine une femme à voix glapissante ; ou il fait étouffant dans la salle ; ou l'un de vos voisins, en se balançant agréablement, communique à votre chaise un mouvement continu et presque régulier. La musique est une jouissance tellement physique, que l'on voit que j'arrive

à des conditions de plaisir presque triviales à écrire.

C'est souvent une cause d'un genre pas plus relevé qui gâte une soirée où l'on a le bonheur d'entendre madame Pasta et d'avoir une loge commode. On va chercher bien loin une belle raison métaphysique ou littéraire pour expliquer pourquoi l'*Elisabetta* * ne fait aucun plaisir : c'est tout simplement qu'on étouffait dans la salle, et qu'on était mal à son aise. La salle de Louvois est excellente pour donner au plaisir musical cette espèce de *draw-back* (difficulté de naître) ; ensuite on écoute avec *pédanterie ;* on se *fait un devoir* de tout entendre. *Se faire un devoir !* quelle phrase anglaise, quelle idée anti-musicale ! C'est comme se faire un devoir d'avoir soif.

Le plaisir tout physique et machinal que la musique donne aux nerfs de l'oreille, en les forçant de prendre un certain degré de tension (par exemple, durant le premier final de *Così fan tutte* de Mozart), ce plaisir physique met apparemment le cerveau dans un certain état de tension ou d'irritation qui le force à produire des images agréables, et à sentir avec vingt fois plus d'ivresse les images qui, dans un autre moment, ne lui auraient donné qu'un plaisir vulgaire ; c'est ainsi que quelques baies de *belladona*, cueillies par erreur dans un jardin, le forcent à être fou.

Cotugno *, le premier médecin de Naples, me disait lors du succès fou de *Moïse* : « Entre autres louanges

« que l'on peut donner à votre héros, mettez « celle d'assassin. Je puis vous citer plus de qua« rante attaques de fièvre cérébrale nerveuse, « ou de convulsions violentes, chez des jeunes « femmes trop éprises de la musique, qui n'ont « pas d'autre cause que la prière des Hébreux « au troisième acte, avec son superbe changement « de ton. »

Le même philosophe, car ce grand médecin Cotugno était digne de ce titre, disait que le demi-jour était nécessaire à la musique. La lumière trop vive irrite le nerf optique ; or la vie ne peut pas se trouver *à la fois* présente au nerf optique et au nerf auditif. Vous avez le choix des deux plaisirs ; mais la force du cerveau humain ne suffit pas aux deux à la fois. Je soupçonne une autre circonstance, ajoutait Cotugno, qui tient peut-être au galvanisme. Pour trouver des sensations délicieuses en musique, il faut être isolé de tout autre corps humain. Notre oreille est peut-être environnée d'une atmosphère musicale de laquelle je ne puis dire autre chose, sinon que peut-être elle existe. Mais pour avoir des plaisirs parfaits, il faut être en quelque sorte isolé comme pour les expériences électriques, et qu'il y ait au moins un intervalle d'un pied entre vous et le corps humain le plus voisin. La chaleur animale d'un corps étranger me semble fatale au plaisir musical.

Je suis bien loin de prétendre affirmer cette

théorie du philosophe napolitain, je n'ai peut-être pas même assez de science pour la répéter correctement.

Tout ce que je sais par l'expérience de quelques amis intimes, c'est qu'une suite de belles mélodies napolitaines force l'imagination du spectateur à lui présenter certaines images, et en même temps met son âme dans la situation la plus propre à sentir tout le charme de ces images.

Lorsqu'on commence seulement à aimer la musique, on est étonné de ce qui se passe en soi, et l'on ne songe qu'à goûter le nouveau plaisir dont on vient de faire la découverte.

Lorsqu'on aime déjà depuis longtemps cet art enchanteur, la musique, lorsqu'elle est parfaite, ne fait que fournir à notre imagination des images séduisantes relatives à la passion qui nous occupe * dans le moment. On voit bien que tout le plaisir n'est qu'en illusion, et que plus un homme est solidement raisonnable, moins il en est susceptible.

Il n'y a de réel dans la musique que l'état où elle laisse l'âme *, et j'accorderai aux moralistes que cet état la dispose puissamment à la rêverie et aux passions tendres.

III

HISTOIRE DE L'INTERRÈGNE APRÈS CIMAROSA ET AVANT ROSSINI, DE 1800 A 1812.

Après Cimarosa, et lorsque Paesiello eut cessé de travailler, la musique languit en Italie jusqu'à ce qu'il parût un génie original. Je devrais dire le plaisir musical languit ; il y avait bien toujours des transports et de l'admiration folle dans les salles de spectacle, mais c'est comme il y a des larmes dans de beaux yeux de dix-huit ans, même en lisant les romans de Ducray-Duminil *, ou des mouchoirs agités et des *vivat* pour la joyeuse entrée même des plus mauvais souverains.

Rossini a écrit avant 1812 ; mais ce n'est qu'en cette année-là qu'il obtint la faveur de composer pour le grand théâtre de Milan.

Pour apprécier ce génie brillant, il faut de toute nécessité voir dans quel état il trouva la musique, et jeter un coup d'œil sur les compositeurs qui eurent des succès de 1800 à 1812.

Je remarquerai en passant que la musique est un art vivant en Italie, uniquement parce que tous les grands théâtres ont l'obligation de donner des opéras nouveaux à certaines époques de l'année ; sans quoi, sous prétexte d'admirer les anciens compositeurs, les pédants du pays n'auraient pas manqué d'étouffer et de proscrire tous les génies

naissants ; ils n'eussent laissé prospérer que de plats copistes.

L'Italie n'est le pays du *beau* dans tous les genres que parce qu'on y éprouve le besoin du nouveau dans le beau idéal, et que, chacun n'écoutant que son propre cœur, les pédants y jouissent de tout le mépris qu'ils méritent.

Après Cimarosa et avant Rossini, deux noms se présentent, Mayer et Paër.

Mayer *, Allemand perfectionné en Italie, et qui depuis quarante ans s'est fixé à Bergame, a donné une cinquantaine d'opéras, de 1795 à 1820. Il eut du succès, parce qu'il présentait au public une petite nouveauté qui surprenait et attachait l'oreille. Son talent consistait à mettre dans l'orchestre, et dans les ritournelles et les accompagnements des airs, les richesses d'harmonie qu'à la même époque Haydn et Mozart créaient en Allemagne. Il ne savait guère faire chanter la voix humaine, mais il faisait parler les instruments.

Sa *Lodoïska*, donnée en 1800, enleva tous les suffrages. Je l'ai vue admirablement chantée à Schœnbrunn en 1809, par la charmante Balzamini, qui mourut bientôt après, au moment où elle allait devenir une des cantatrices les plus distinguées de l'Italie. Madame Balzamini devait son talent à sa laideur.

Les *due Giornate* de Mayer sont de 1801 ; en 1802, il donna *i Misteri Eleusini*, qui se firent la réputa-

tion qu'a aujourd'hui *Don Juan*. *Don Juan* n'existait pas alors pour l'Italie, comme trop difficile à lire. *I Misteri Eleusini* passèrent pour l'œuvre musicale la plus forte et la plus énergique de l'époque. La marche de l'art était frappante, on allait de la mélodie à l'harmonie *.

Les maîtres italiens quittaient le *facile* et le *simple* pour le composé et le savant *. MM. Mayer et Paër osant faire en grand, avec hardiesse, avec une science profonde, ce que tous les autres maestri essayaient timidement, et en commettant à chaque instant des fautes contre la grammaire de la langue, ces messieurs eurent un faux air de génie ; ce qui acheva de compléter l'illusion, c'est qu'il avaient réellement beaucoup de talent.

Leur malheur a été que Rossini soit venu dix ans trop tôt. La vie d'une musique d'opéra devant, à ce qu'il paraît, se borner à trente ans, ces maîtres ont à se plaindre au sort de ce qu'il ne les a pas tranquillement laissés achever leur temps. Si Rossini n'avait paru qu'en 1820, MM. Mayer et Paër figureraient dans les annales de la musique au rang des Leo, des Durante, des Scarlatti, etc., grands maîtres de premier ordre, qui ne sont passés de mode qu'après leur mort. *Ginevra di Scozia* est de 1803 ; c'est l'épisode d'*Ariodant*, qui forme l'un des chants les plus admirables du délicieux *Orlando*, de l'Arioste. L'Arioste excite tant de transports en Italie, précisément parce qu'il écrit comme

il faut écrire pour un peuple musicien ; à l'autre extrémité du clavier poétique, je vois le petit abbé Delille.

Ainsi qu'on pouvait s'y attendre de la part d'un Allemand, tous les airs de passion et de jalousie d'Ariodant et de la belle Ecossaise, qu'il croit infidèle, sont *forts* presque uniquement en effets d'harmonie et en accompagnements. Ce n'est pas que les Allemands manquent de sentiment, à Dieu ne plaise que je sois injuste à ce point envers la patrie de Mozart ; mais en 1823, par exemple, ce *sentiment* leur fait voir l'histoire de toute la révolution française et de ses suites, dans l'*Apocalypse* [1].

Le sentiment des Allemands, trop dégagé des liens terrestres, et trop nourri d'imagination, tombe facilement dans ce que nous appelons en France le genre niais [2]. Les têtes qui éprouvent des passions en Allemagne manquant de logique, supposent bientôt l'existence de ce dont elles ont besoin.

Le sujet d'*Ariodant* est si beau pour la musique, que Mayer a trouvé trois ou quatre inspirations ; par exemple, le chœur chanté par les pieux solitaires, au milieu desquels Ariodant, au désespoir,

1. Historique, Bâle, 1823.

2. Voir leur célèbre tragédie de *l'Expiation*, par Mülner. Je ne voudrais pas du héros Hugo, comte d'Éridur, pour en faire un caporal.

vient chercher un asile. Ce chœur réclamant des effets d'harmonie, des oppositions de voix plutôt que de beaux chants, est magnifique. On se souvient encore à Naples du duetto entre Ariodant, qui a la visière de son casque baissée, et sa maîtresse, qui ne le reconnaît pas. Ariodant va se battre contre son propre frère pour essayer de sauver sa maîtresse ; il est sur le point de lui avouer tous ses soupçons, et de lui dire qu'il est Ariodant, quand la trompette sonne et l'appelle au combat. La situation, une des plus touchantes, peut-être, que puisse fournir la plus touchante des passions de l'homme, est tellement belle qu'il fallait qu'une musique * fût bien dure à l'oreille, fût bien peu musique, pour ne pas mettre des larmes dans tous les yeux. Celle-ci est un chef-d'œuvre.

Il est odieux de critiquer ce duetto en Italie ; tant les cœurs tendres l'ont pris sous leur protection. Je ne ferai qu'une réflexion : qu'eût-il été avec l'énergie de Cimarosa, ou la mélancolie de Mozart ? Nous aurions eu une seconde scène de Sara, dans l'oratorio d'*Abraham*. Cette scène de Sara avec les pasteurs, auxquels elle demande des nouvelles de son fils Isaac, qui est parti pour la montagne du sacrifice, est le chef-d'œuvre de Cimarosa dans le genre pathétique. Cela est supérieur aux plus beaux airs de Grétry et de Dalayrac.

Chaque année Mayer donnait deux ou trois opéras nouveaux, et était applaudi sur les premiers

théâtres. Comment ne pas se croire l'égal des grands maîtres ? L'opéra de 1807, *Adelasia ed Aleramo*, parut supérieur à tout ce que le compositeur bavarois avait encore donné. *La Rosa bianca e la Rosa rossa*, sujet superbe tiré de l'histoire des guerres civiles d'Angleterre, eut un grand succès en 1812. Walter Scott n'avait pas encore révélé quelle quantité de sublime renferme, pour un peuple, l'histoire de ses guerres civiles de la fin du moyen âge. Le ténor Bonoldi fit admirer, dans la *Rosa bianca*, une voix charmante.

Le premier *allegro* de l'ouverture de cet opéra montre dans quel abîme de trivialité tombe d'ordinaire un compositeur allemand qui prétend trouver des chants gais.

La reconnaissance d'Enrico et de son ami Vanoldo est remplie d'une grâce naïve que n'a jamais rencontrée Rossini, parce qu'elle tient à l'absence de certaines qualités plus sublimes. Ce duo est de Paër.

Le même genre de mérite brille dans le fameux duetto *È deserto il bosco intorno.* C'est le chef-d'œuvre de Mayer, et ce serait un des chefs-d'œuvre de la musique, s'il y avait quelques traits de force vers la fin. Le poète a fourni au maestro une manière délicieuse, et vraiment digne de Métastase, d'excuser la trahison de Vanoldo envers son ami Enrico. Enrico en apprenant que son ami a cherché à plaire à celle qu'il aime, s'écrie :

Ah, chi può mirarla in volto,
E non ardere d'amor !

Mayer a eu la bonne fortune de trouver une mélodie italienne pour exprimer cette idée charmante. Toutes les âmes tendres et douces plutôt qu'énergiques préféreront ce duetto, je n'en fais aucun doute, aux traits les plus vifs de Rossini et de Cimarosa.

Dans le genre bouffe, Mayer a eu la grosse gaieté d'un bonhomme sans esprit.

Gli Originali font plaisir lorsqu'on n'a pas entendu depuis longtemps de vraie musique italienne. C'est la *Mélomanie.* Lorsque cet opéra parut (1799), il fit cruellement sentir l'absence de Cimarosa, retenu alors dans les prisons de Naples, et que le bruit public disait pendu. On se demandait : quels airs délicieux dans le genre de

Sei morelli e quatro baj,

de

Mentr' io ero un mascalzone, *

de

Amicone del mio core,

Cimarosa n'eût-il pas faits sur un tel sujet ?

Le mélomane véritable, ridicule assez rare en France, où d'ordinaire il n'est qu'une prétention de la vanité, se trouve à chaque pas en Italie.

Lorsque j'étais en garnison à Brescia, l'on me fit faire la connaissance de l'homme du pays qui

était peut-être le plus sensible à la musique. Il était fort doux et fort poli ; mais quand il se trouvait à un concert, et que la musique lui plaisait à un certain point, il ôtait ses souliers sans s'en apercevoir. Arrivait-on à un passage sublime, il ne manquait jamais de lancer ses souliers derrière lui sur les spectateurs. *

J'ai vu à Bologne le plus avare des hommes jeter ses écus à terre, et faire une mine de possédé, quand la musique lui plaisait au plus haut degré.

Le mélomane de Mayer ne fait que répéter sur la scène des actions que l'on voit tous les jours dans la salle. Du reste, la forme seule des regrets qu'inspirait l'absence de Cimarosa, indiquait que ce grand homme allait cesser d'être à la mode. S'il eût fait de nouveaux airs, au lieu de s'en laisser charmer avec naïveté, les amateurs eussent appelé la *mémoire* pour troubler l'empire de l'*imagination*, on se fût rappelé mal à propos le souvenir des chefs-d'œuvre qui venaient, pendant vingt ans de suite, de charmer tous les cœurs.

Mayer est le maestro le plus savant de l'interrègne, comme il en est le plus fécond ; tout chez lui est correct. Vous pouvez examiner dans tous les sens les partitions de *Medea*, de *Cora*, d'*Adelasia*, d'*Elisa*, vous n'y trouverez pas une faute ; c'est la perfection désespérante de Despréaux : vous ne savez pourquoi vous n'êtes pas plus ému. Passez à un opéra de Rossini, vous sentez tout à coup

l'air pur et frais des hautes Alpes ; vous vous sentez respirer plus à l'aise ; on croit renaître ; vous aviez besoin de génie. Le jeune compositeur jette à pleine mains les idées nouvelles ; tantôt il réussit, souvent il manque son objet. Tout est entassé, tout est pêle-mêle, tout est négligence ; c'est la profusion et l'insouciance de la richesse sans bornes. On redit : Mayer est le compositeur le plus correct, Rossini est le grand artiste.

Je ne disconviendrai pas que Mayer n'ait huit ou dix morceaux qui, pendant trois ou quatre soirées, ont un faux air de génie ; par exemple le sestetto d'*Elena* *. Je me souviens que dans un temps aussi je trouvais que Dalayrac avait de jolies idées, quoique mal arrangées. Depuis, j'ai étudié un peu sérieusement Cimarosa, où j'ai retrouvé la plupart des jolies idées de Dalayrac : peut-être, si l'on étudiait Sacchini, Piccini, Buranello *, y trouverait-on une raison suffisante pour les éclairs de génie du bon Mayer. Seulement, comme l'Allemand a un grand talent, et qu'il est aussi savant que Dalayrac est écolier, il aura admirablement déguisé ses emprunts.

Le bon Mayer, volant un jour Cherubini à Venise, ne déguisait rien, et dit tout bonnement au copiste du théâtre : « Voilà la *Faniska* de Cherubini, vous allez copier depuis telle page jusqu'à telle autre. » C'était un morceau de vingt-sept pages, où il ne changea pas un bémol.

Mayer fut pour la musique ce que Johnson a été pour la prose anglaise ; il créa un genre emphatique et lourd, qui s'écartait beaucoup du beau naturel, mais qui cependant n'était pas sans mérite, surtout une fois qu'on avait pu s'y accoutumer. Cette emphase a été cause que la réputation de Mayer a été anéantie par Rossini en un clin d'œil ; c'est le sort qui attend toutes les affectations dans les arts. Le *beau* naturel paraît un jour, et l'on s'étonne d'avoir pu être dupe si longtemps. On voit que nos classiques ont bien leurs raisons pour empêcher qu'on ne joue Shakespeare, et pour lancer contre lui la jeunesse libérale. Le jour où l'on jouera *Macbeth*, que deviendront nos tragédies modernes ?

Je crois qu'après Mayer, M. Paër, musicien né à Parme, malgré son nom allemand, est celui de tous les compositeurs de l'interrègne qui a eu le succès le plus européen. Cela tient peut-être à ce que M. Paër *, outre un talent incontestable et très remarquable, est un homme très fin, de beaucoup d'esprit, et fort agréable dans le monde. On dit qu'une des preuves les plus frappantes de cet esprit a été de tenir huit ans de suite Rossini caché aux Parisiens. Notez que s'il y eut jamais un homme fait pour plaire à des Français, c'est Rossini, Rossini le Voltaire de la musique.

Toutes les premières pièces de Rossini, jouées à Paris, ont été montées d'une manière ridicule.

Il me souvient encore de la première représentation de l'*Italiana in Algeri.* Lorsque peu après l'on donna la *Pietra del Paragone*, on eut l'attention de supprimer les deux morceaux qui ont fait la fortune de ce chef-d'œuvre en Italie : l'air *Eco pietosa*, et le finale *sigillara.* Il n'est pas jusqu'au chœur délicieux du second acte de *Tancrède*, chanté sur le pont, dans la forêt, par les chevaliers de Syracuse, qu'on n'ait trouvé prudent de raccourcir de moitié.

Le jour même où je fais transcrire cette page, je vois que l'on fait chanter le grand rôle *bouffe* de *l'Italiana in Algeri* par mademoiselle Naldi.

Un des premiers ouvrages de M. Paër est l'*Oro fa tutto* (1793). Son premier chef-d'œuvre est *la Griselda* (1797). A quoi bon parler de cet opéra qui a fait le tour de l'Europe ? Tout le monde connaît l'air délicieux chanté par le ténor. Tout le monde admire *Sargine* (1803). Je mettrais volontiers ces deux opéras au-dessus de tout ce qu'a fait M. Paër. L'*Agnese* ne me paraît pas du même rang ; elle doit son succès européen à la facilité qu'il y a d'imiter d'une manière effrayante les fous, que personne ne se soucie d'aller étudier avec trop de détails dans les retraites affreuses où les place la pitié publique. L'âme profondément ébranlée par le spectacle horrible d'un père devenu fou parce que sa fille l'a abandonné, s'ouvre facilement aux impressions de la musique. Galli, Pele-

grini, Ambrogetti, Zuchelli, ont été sublimes dans le rôle du fou. Ce succès ne m'empêche pas de croire que les beaux-arts ne doivent jamais s'emparer des sujets horribles. La charmante piété filiale de Cordelia me console de la folie de *Lear* (tragédie de Shakespeare) ; mais rien ne rend supportable pour moi l'état affreux où se trouve le père de l'*Agnese*. La musique centuplant ma sensibilité, me rend cette scène horrible tout à fait insupportable. L'*Agnese* fait pour moi souvenir désagréable, et d'autant plus désagréable que le sujet est plus vrai. C'est comme la mort : on fera toujours peur aux hommes en leur parlant de la mort ; mais leur en parler sera toujours une sottise ou un calcul de prêtre *. Puisque la mort est inévitable, oublions-la.

La *Camilla* (1798), quoique devant en partie son succès à la mode de l'horreur qui, dans ce temps-là, nous valut les romans de madame Radcliffe, a cependant plus de mérite que l'*Agnese* ; le sujet est moins horrible et plus tragique. Bassi *, l'un des premiers bouffes de l'Italie, était excellent dans le rôle du valet, lorsque, couché entre les jambes de son maître, et chantant fort pour le réveiller, il lui crie :

Signor, la vita è corta,
Partiam per carità.

A tout moment dans cette pièce on trouve de la déclamation chantée, comme Gluck. C'est la

plus triste chose du monde, cela est dur ; or, dès qu'il n'y a pas *douceur pour l'oreille*, il n'y a pas musique.

Madame Paër, femme du compositeur, et fort bonne cantatrice, s'est toujours acquittée, en Italie, du rôle de Camille ; elle y a eu les plus grands succès, et ces succès ont duré dix ans ; je ne vois guère aujourd'hui que madame Pasta qui pût jouer Camille avec talent. Ce talent amènerait-il la vogue ? Rossini nous a accoutumés à la surabondance des idées, * Mozart à leur profondeur ; il est peut-être bien tard pour la musique de Gluck.

Après MM. Mayer et Paër, les deux hommes célèbres de l'interrègne qui s'écoula entre Cimarosa et Rossini, il me reste à nommer quelques talents inférieurs. Je renvoie ces noms-là à l'appendice [1].

IV

MOZART EN ITALIE

J'oubliais qu'il faut encore parler de Mozart *, avant de nous occuper pour toujours, et exclusivement, de Rossini.

La scène musicale en Italie était occupée depuis dix ans par MM. Mayer, Paër, Pavesi, Zingarelli,

1. Anfossi, Coccia, Farinelli, Federici, Fioravanti, Generali, les deux Guglielmo père et fils, Manfroce, Martini, Mosca, Nazolini, Nicolini, Orgitano, Orlandi, Pavesi, Portogallo, Salieri, Sarti, Tarchi, Trento, Weigl, Winter, Zingarelli, etc.

Generali, Fioravanti, Weigl, et par une trentaine de noms plus ou moins oubliés aujourd'hui, et qui y régnaient tranquillement. Ces messieurs se croyaient les successeurs des Cimarosa et des Pergolèse, le public le croyait aussi ; Mozart parut tout à coup comme un colosse au milieu de tous ces petits compositeurs italiens, qui n'étaient grands que par l'absence des grands hommes. *

Mayer, Paër, et leurs imitateurs, cherchaient depuis longtemps a adapter le genre allemand au goût italien, et, comme tous les *mezzo-termine*, plaisant aux faibles des deux partis, ils avaient des succès flatteurs pour qui n'est pas difficile en admiration. Mozart, au contraire, comme tous les grands artistes, n'ayant jamais cherché qu'à se plaire à lui-même, et aux gens qui lui ressemblaient, Mozart, tel qu'un conspirateur espagnol, ne pouvait se flatter de prendre la société que par les sommités ; ce rôle est toujours dangereux.

D'ailleurs, la présence personnelle lui manquait ; il n'était pas là pour flatter les puissants, payer les journaux, et faire mettre son nom dans la bouche de la multitude ; aussi n'a-t-il pénétré en Europe que depuis sa mort. Ses rivaux étaient présents, écrivaient leur musique pour les voix des acteurs, composaient de petits duos pour la maîtresse du prince, se conciliaient des protections ; et cependant qu'est-ce aujourd'hui qu'une musique de Mayer ou de ***, à côté d'un opéra de Mozart ?

La position était inverse en Italie vers l'an 1800. Mozart était un barbare romantique, voulant envahir la terre classique des beaux-arts. Il ne faut pas croire que cette révolution, qui nous semble si naturelle aujourd'hui, se soit faite en un jour.

Mozart, encore enfant, avait fait deux opéras pour le théâtre de la Scala à Milan, *Mitridate*, en 1770, et *Lucio Silla*, en 1773 [1]. Ces opéras ne manquèrent pas de succès, mais il n'est pas probable qu'un enfant ait osé braver la mode. Quel qu'ait été le mérite de ces ouvrages, bientôt absorbés dans le torrent, guidé par Sacchini, Piccini, Paesiello, ces succès n'avaient laissé aucune trace.

Vers 1803, les triomphes de Mozart à Munich et à Vienne vinrent importuner les dilettanti d'Italie, qui d'abord refusèrent bravement d'y croire. Un barbare venir moissonner dans le champ des Arts ! On connaissait depuis longtemps ses symphonies et ses quatuors, mais Mozart faire de la musique pour la voix ! On dit de lui ce que le parti des vieilles idées dit en France de Shakespeare : « C'est un sauvage qui ne manque pas « d'énergie ; on peut trouver quelques paillettes « d'or dans le fumier d'Ennius ; s'il eût eu l'avan« tage de prendre des leçons de Zingarelli et de Pae« siello, il aurait peut-être fait quelque chose. » Et il ne fut plus question de Mozart.

1. Mozart, né à Salzbourg en 1756, mort à Vienne en 1796, * avait quatorze ans lorsqu'il écrivit le *Mitridate.*

En 1807, quelques Italiens de distinction, que Napoléon avait menés à sa suite, dans ses campagnes de 1805 et de 1806, et qui avaient passé par Munich, se mirent à reparler de Mozart : on se décida à essayer une de ses pièces, l'*Enlèvement du Sérail*, je crois. Mais pour exécuter cet opéra, il fallait être symphoniste parfait ; il fallait surtout être un excellent *tempiste*, ne jamais faire d'infidélités à la *mesure*. Il ne s'agissait plus de cette musique qui s'apprend d'oreille, en l'entendant chanter une ou deux fois, comme à Paris la romance : *C'est l'amour* [1], ou *Di tanti palpiti*, de *Tancrède*. Les symphonistes italiens se mirent à travailler, mais il ne sortait rien de cet océan de notes qui noircissaient la partition de cet étranger. Il fallait d'abord que tout le monde allât en mesure, et surtout *entrât* et *sortît* juste, au moment prescrit. Les paresseux appelèrent cela de la barbarie ; ce mot fut sur le point de prendre, et l'on faillit renoncer à Mozart. Cependant, quelques jeunes gens riches, que je pourrais nommer, et qui avaient plus d'orgueil que de vanité, trouvèrent ridicule, pour des Italiens, de renoncer à de la musique comme trop difficile ; ils menacèrent de retirer leur protection au théâtre où l'opéra allemand était

1. Ce chant ignoble me semble moins plat, je l'avoue à ma honte, que les romances célèbres de M. R.* et de tant d'autres. Il y a au moins un rythme en rapport avec la vivacité du caractère national.

en répétition, et l'on donna enfin l'œuvre de Mozart. Pauvre Mozart ! des personnes qui se trouvaient à cette représentation, et qui, depuis, ont appris à aimer ce grand homme, m'ont assuré n'avoir jamais vu de tel charivari. Les morceaux d'ensemble, et surtout les finales, produisaient une cacophonie épouvantable ; on eût dit un sabbat de diables en colère. Deux ou trois airs, et un duetto, surnagèrent au milieu de cet océan de cris discordants, et furent assez bien exécutés.

Le même soir, il se forma deux partis. Le *patriotisme d'antichambre*, * comme disait M. Turgot à propos du *Siège de Calais*, tragédie nationale, en 1763 ; le patriotisme d'antichambre, qui est la grande maladie morale des Italiens, se réveilla dans toute sa fureur, et déclara dans tous les cafés que jamais homme né hors de l'Italie ne parviendrait à faire un bon air. Le chevalier M*** dit alors avec cette mesure parfaite qui le caractérise : *Gli accompagnamenti tedeschi non sono guardie d'onore pel canto, ma gendarmi.*

L'autre parti, guidé par deux ou trois jeunes militaires, qui avaient été à Munich, soutenait qu'il y avait dans Mozart, non pas assurément des morceaux d'ensemble, mais deux ou trois petits airs, ou duetti, écrits avec génie, et, mieux encore, écrits avec nouveauté. Les gens à *honneur national* eurent recours à leur grand argument, ils déclarèrent qu'il fallait être *mauvais Italien* pour admirer

de la musique faite par un ultramontain. Au milieu de ces cris, les représentations de l'opéra de Mozart arrivèrent à leur fin, l'orchestre jouant plus mal chaque soir. Les gens supérieurs (et il y a souvent, dans une grande ville d'Italie, deux ou trois hommes à vues profondes, mais génies à la Machiavel, défiants, persécutés, sombres, qui se gardent bien de parler à tout venant, et à plus forte raison d'écrire), ces gens dirent : « Puisque le nom de « Mozart excite tant de haine, puisqu'on met tant « d'acharnement à prouver qu'il est médiocre, « puisque nous lui voyons prodiguer des injures « qu'on n'a jamais adressées aux Nicolini, et aux « Puccita (les plus faibles des compositeurs de « l'époque), il serait bien possible que cet étranger « eût un coin de génie. »

Voilà ce qu'on disait chez la comtesse Bianca * et dans d'autres loges de personnes de la première distinction de la ville, que je ne nomme pas pour ne point les compromettre. Je passe sous silence les injures grossières des journaux écrits par les agents de la police. La cause de Mozart semblait perdue, et scandaleusement perdue.

Un amateur de musique, fort noble et fort riche, mais qui n'avait pas grand sens, de ces gens qui se font une existence dans le monde en adoptant, tous les six mois, quelque paradoxe qu'ils répètent partout et à tue-tête, ayant su, par une lettre qu'une de ses maîtresses lui écrivait de Vienne,

que Mozart était le premier musicien du monde, se mit à en parler avec mystère. Il fit appeler les six meilleurs symphonistes de la ville, qu'il éblouissait de son luxe, et étourdissait du fracas de ses chevaux anglais et de ses calèches fabriquées à Londres, et il fit essayer * en secret à ces musiciens le premier finale de *Don Juan.* Son palais était immense ; il leur abandonna tout un corps de logis situé sur les jardins. Il menaça de toute sa colère quiconque oserait parler ; et quand un homme riche en vient à ces paroles un Italie, il est sûr d'être obéi. Celui dont je parle avait à ses ordres cinq ou six *buli* de Brescia, capables de toutes les violences.

Il ne fallut pas moins de six mois aux symphonistes du prince pour parvenir à jouer *in tempo* (en mesure) le premier finale de *Don Juan.* Alors pour la première fois, ils virent apparaître Mozart. Le prince prit six chanteurs et chanteuses *, auxquels il ordonna la discrétion. En deux mois de travail, les chanteurs furent instruits. Le prince fit exécuter à sa maison de campagne, toujours avec le secret d'une conspiration, les finales et les principaux morceaux d'ensemble de *Don Juan.* Il a de l'oreille comme tous les gens de son pays, il les trouva bien. Assuré de cet effet, il devint un peu moins mystérieux en parlant de Mozart ; il se laissa attaquer, il arriva enfin à engager un pari considérable pour l'amour-propre, et qui, au milieu de cette

tranquillité profonde d'une ville d'Italie, devint bientôt la grande nouvelle de toute cette partie de la Lombardie. Il avait parié qu'il ferait exécuter quelques morceaux de *Don Juan*, et que messieurs tels et tels, des juges impartiaux, des noms desquels l'on convint sur-le-champ, diraient que Mozart était un homme à peu près du mérite de Mayer et de Paër, péchant comme eux par trop d'amour pour le tapage et le fatras germanique, mais en tout presque aussi fort que les auteurs de *Sargine* et de *Cora*. On mourait de rire, à ce que l'on m'a conté, rien qu'à entendre ces assertions. Le prince, dont la vanité goûtait des plaisirs très vifs, retarda le grand jour sous divers prétextes ; il vint enfin ce jour mémorable. Le concert d'épreuve eut lieu à la maison de campagne du prince, qui gagna tout d'une voix ; et pendant deux ans, il en a été plus fat de moitié.

Cet événement fit du bruit ; on se mit à jouer Mozart en Italie. A Rome, vers 1811, on estropia *Don Juan*. Mademoiselle Eiser *, celle qui a joué un rôle au congrès de Vienne, et qui fit un instant oublier l'Apocalypse à de grands personnages, jouait aussi un rôle dans *Don Juan*, et fort bien. Sa voix était admirable, mais l'orchestre n'allait en mesure que par hasard, les instruments couraient les uns après les autres ; cela ressemblait toujours à une symphonie de Haydn jouée par des amateurs (ce dont le ciel veuille nous garder). Enfin, en 1814,

on donna *Don Juan* à la Scala, succès d'étonnement. En 1815, on donna les *Noces de Figaro*, qui furent mieux comprises. En 1816, *la Flûte enchantée* tomba et ruina l'entreprise Petrachi ; mais la reprise de *Don Juan* eut enfin un succès fou, si l'on peut appeler *fou* un succès lorsqu'il s'agit de Mozart.

Aujourd'hui Mozart est à peu près compris en Italie, mais il est loin d'y être senti. Son principal effet dans l'opinion publique a été de jeter au second rang Mayer, Weigl, Winter, et toute la faction allemande.

En ce sens, il a aplani les voies à Rossini, dont l'immense réputation ne date que de 1815, et qui, en paraissant sur l'horizon, n'a trouvé de rivaux que MM. Pavesi, Mosca, Guglielmi, Generali, Portogallo, Nicolini, et autres derniers imitateurs du style des Cimarosa et des Paesiello. Ces messieurs jouaient à peu près le rôle que font aujourd'hui en France les derniers copistes du style épique et magnifique, et des scènes nobles de Racine. Ils étaient sûrs d'être extrêmement applaudis, extrêmement loués, et en beau style ; mais il restait toujours un peu d'*ennui* au fond de l'âme de leurs prôneurs, qui, partant, étaient toujours prêts à se fâcher. C'étaient des succès comme ceux de *Saül*, du *Maire du palais*, de *Clytemnestre*, de *Louis IX* * ; personne dans la salle n'osait convenir de l'ennui, et chacun, tout en bâillant, prouvait à son voisin que c'était fort beau.

V

DU STYLE DE MOZART

Aujourd'hui, en 1823, les Italiens, après une belle résistance de dix ans, ayant cessé d'être hypocrites en parlant de Mozart, leur voix mérite d'être comptée, et leur jugement pris en considération.

Mozart n'aura jamais en Italie le succès dont il jouit en Allemagne et en Angleterre ; c'est tout simple, sa musique n'est pas *calculée pour ce climat* ; elle est destinée surtout à toucher, en présentant à l'âme des images mélancoliques, et qui font songer aux malheurs de la plus aimable et de la plus tendre des passions. Or l'amour n'est pas le même à Bologne et à Königsberg ; il est beaucoup plus vif en Italie, plus impatient, plus emporté, se nourrissant moins d'imagination. Il ne s'y empare pas peu à peu, et pour toujours, de toutes les facultés de l'âme ; il l'emporte d'assaut, et l'envahit tout entière et en un instant : c'est une fureur * ; or la fureur ne peut pas être mélancolique, c'est l'excès de toutes les forces, et la mélancolie en est l'absence. L'amour italien n'a encore été peint, que je sache, dans aucun roman, et de là vient que cette nation n'a pas de romans. Mais elle a Cimarosa, qui, dans le langage du pays, a peint l'amour supérieurement, et dans toutes ses nuances, depuis la jeune fille tendre, *Ha! tu sai ch' io vivo*

in pene, de Carolina, dans le *Matrimonio segreto*, jusqu'au vieillard, fou d'amour, *Io venia per sposarti*. J'abandonne ces idées sur la différence de l'amour dans les divers climats, qui nous mèneraient à une métaphysique infinie. Les âmes faites pour comprendre ces sortes de pensées, qui sont presque des sentiments, m'entendront de reste, sur le peu que j'en ai dit ; quant aux autres, et c'est l'immense majorité, elles n'y verront jamais que de la métaphysique ennuyeuse ; tout au plus, si la mode en venait, elles daigneraient apprendre par cœur une vingtaine de phrases sonores sur cet objet, mais je ne me sens pas d'humeur à faire des phrases pour ces sortes de gens.

Revenons à Mozart et à ses chants pleins de *violence*, comme disent les Italiens. Il a paru sur l'horizon avec Rossini, vers l'an 1812 ; mais j'ai grand'peur qu'on ne parle encore de lui quand l'astre de Rossini aura pâli. C'est qu'il a été inventeur de tous points * et dans tous les sens ; il ne ressemble à personne, et Rossini ressemble encore un peu à Cimarosa, à Guglielmi, à Haydn.

La science de l'harmonie peut faire tous les progrès qu'on voudra supposer, on verra toujours avec étonnement que Mozart est allé au bout de toutes les routes. Ainsi, quant à la partie mécanique de son art, il ne sera jamais vaincu. C'est comme un peintre qui entreprendrait de faire mieux que le Titien, pour la vérité et la force * des

couleurs ; ou mieux que Racine, pour la beauté des vers, la délicatesse et la convenance des sentiments.

Quant à la partie morale, Mozart est toujours sûr d'emporter avec lui, dans le tourbillon de son génie, les âmes tendres et rêveuses, et de les forcer à s'occuper d'images touchantes et tristes. Quelquefois la force de sa musique est telle, que l'image présentée restant fort indistincte, l'âme se sent tout à coup envahie et comme inondée de mélancolie. Rossini amuse toujours, Mozart n'amuse jamais ; c'est comme une maîtresse sérieuse et souvent triste, mais qu'on aime davantage, précisément à cause de sa tristesse : ces femmes-là, ou manquent tout à fait de faire effet, et passent sous le nom de prudes, ou, si elles touchent une fois, font une impression profonde et s'emparent de l'âme tout entière et pour toujours. Mozart est à la mode dans la haute société, qui, quoique nécessairement sans passions, prétend toujours faire croire qu'elle a des passions, et qu'elle est éprise des grandes passions. Tant que cette mode durera, l'on ne pourra pas juger avec sûreté du véritable effet de sa musique sur le cœur humain.

En Italie, il y a certains amateurs qui, quoique en petit nombre, parviennent, à la longue, à faire l'opinion dans les beaux-arts. Leur succès vient : 1° de ce qu'ils sont de bonne foi ; 2° de ce que peu à peu leur voix se fait entendre de tous les esprits faits pour avoir une opinion, et qui n'ont besoin

que de l'entendre énoncer ; 3° enfin, de ce que, pendant que tout change autour d'eux, suivant les caprices de la mode, eux n'élèvent jamais la voix, mais, quand ils sont interrogés, répètent toujours et avec modestie le même sentiment.

Ces gens-là * ont été amusés par Rossini, ils ont applaudi avec transport la *Pietra del Paragone* et l'*Italiana in Algeri* ; ils ont été touchés du quartetto de *Bianca e Faliero* ; ils disent que Rossini a porté la vie dans l'opéra *seria* ; mais, au fond, ils le regardent comme un brillant hérésiarque, comme un Pierre de Cortone (peintre du plus grand effet, qui éblouit l'Italie pendant un temps, et fit presque tomber Raphaël, * qui semblait froid ; Raphaël avait justement plusieurs des qualités tendres et des perfections modestes qui caractérisent Mozart. Rien ne fait moins de *fracas* en peinture que l'air modeste et la céleste pureté d'une vierge du peintre d'Urbin ; ses yeux divins sont abaissés sur son fils : si ce cadre * ne s'appelait pas Raphaël, le vulgaire passerait sans daigner s'arrêter devant une chose si simple, et qui, pour les âmes *communes*, est une chose si *commune*).

Il en est de même du duetto * :

Là ci darem la mano
Là mi dirai di si.

Si cela ne s'appelait pas Mozart, cette mesure lente paraîtrait le comble de l'ennui à la plupart de nos *dandys*.

Ils sont au contraire réveillés et électrisés par l'air *Sono docile* de Rosine dans le *Barbier de Séville*. Qu'importe que cet air soit un contre-sens ? est-ce qu'ils voient les contre-sens ?

La durée de la réputation de Mozart a un bonheur, c'est que sa musique et celle de Rossini ne s'adressent presque pas aux mêmes personnes ; Mozart peut presque dire à son brillant rival ce que la tante dit à la nièce, dans la comédie des *Femmes*, de Dumoustier :

Va,
Tu ne plairas jamais à qui j'aurai su plaire.

Ces gens de goût d'Italie, dont je parlais naguère, disent que si Rossini ne brille pas par la verve comique et la richesse d'idées au même degré que Cimarosa, il l'emporte sur le Napolitain par la vivacité et la rapidité de son style. On le voit sans cesse syncoper les phrases * que Cimarosa prend toujours le soin de développer jusque dans leurs dernières conséquences. Si Rossini n'a jamais fait un air aussi comique que

Amicone del mio core,

Cimarosa n'a jamais fait un duetto aussi rapide que celui d'Almaviva avec Figaro,

Oggi arriva un reggimento,
È mio amico il colonello,
(1er acte du *Barbier*.)

ou un duetto aussi léger que celui de Rosine avec Figaro (1er acte). Mozart n'a rien de tout cela, ni légèreté, ni comique ; il est le contraire, non seulement de Rossini, mais presque de Cimarosa. Jamais il ne lui serait venu de ne pas mettre de mélancolie dans l'air

Quelle pupille tenere,

des *Horaces*.

Il ne comprenait pas qu'on pût ne pas trembler en aimant.

Plus on se laisse ravir, plus on se nourrit de la musique de Rossini et de Cimarosa, plus on se cultive pour la musique de Mozart ; plus on sera *saturé* des mesures vives et des petites notes de Rossini, plus on reviendra avec plaisir aux grosses notes et aux mesures lentes de l'auteur de *Cosi fan tutte*.

Mozart n'a, je crois, été gai que deux fois en sa vie ; c'est dans *Don Juan*, lorsque Leporello engage à souper la statue du commandeur, et dans *Cosi fan tutte* ; c'est justement aussi souvent que Rossini a été mélancolique. Il n'y a rien de sombre dans *la Gazza ladra*, où un jeune militaire voit condamner à mort sous ses yeux, et mener au supplice, une maîtresse adorée. Il n'y a de mélancolique dans *Otello* que le duetto des deux femmes, la prière et la romance. Je citerai ensuite le quartetto de *Bianca e Faliero*, le duetto d'*Armide* *, et même

le superbe trait instrumental au moment où Renaud, agité de mille passions, s'éloigne pour se rapprocher ensuite : ce duetto sublime est précisément de l'amour italien, et ce n'est pas de la mélancolie qu'il exprime. C'est de la passion sombre et forte ou bien délirante.

Il n'y a pas une idée de commune entre les véritables chefs-d'œuvre de Rossini, la *Pietra del Paragone*, l'*Italiana in Algeri*, *Tancredi*, *Otello*, et les opéras de Mozart. La ressemblance, mais ressemblance qui ne pénètre pas plus avant que le physique du style, la ressemblance, si ressemblance y a, est venue plus tard, quand, dans *la Gazza ladra* et dans l'introduction de *Moïse*, Rossini a voulu se rapprocher du style *fort* des Allemands.

Jamais Rossini n'a fait quelque chose d'aussi touchant que le duetto :

Crudel, perchè finora farmi languir cosi ?

Jamais il n'a fait quelque chose d'aussi comique que :

Mentr' io ero un mascalzone *,

ou bien encore le duel des *Nemici generosi*, de Cimarosa, si bien joué à Paris, il y a quinze ans, par l'inimitable Barilli.

Mais jamais Mozart et Cimarosa n'ont fait quelque chose d'aussi vif et d'aussi léger que le duetto :

D'un bel uso di Turchia,

du *Turco in Italia.* Cela est Français dans tout le beau de l'expression.

C'est, ce me semble, dans ce sens qu'il faut marcher pour bien se pénétrer du style de ces trois grands maîtres, qui, suivis chacun de la tourbe de ses imitateurs, se partagent maintenant en Europe la scène musicale. Pour qui sait entendre, on les imite, même dans les petites musiques de Feydeau. Mais occupons-nous enfin de Rossini.

FIN DE L'INTRODUCTION

VIE

DE ROSSINI

CHAPITRE PREMIER

SES PREMIÈRES ANNÉES.

Le 29 février 1792, Joachim Rossini naquit à Pesaro [1] *, jolie petite ville de l'État du pape, sur le golfe de Venise. C'est un port assez fréquenté. Pesaro s'élève au milieu de collines couvertes de bois, et les bois s'étendent précisément jusqu'au rivage de la mer. Rien de désolé, rien de stérile, rien de brûlé par le vent de mer. Les rivages de la Méditerranée, et en particulier ceux du golfe de Venise, n'ont rien de l'aspect sauvage et sombre que les vagues immenses et les vents puissants de l'Océan donnent à ses bords. Là, comme sur la frontière d'un grand empire despotique, tout est pouvoir irrésistible et désolation ; tout est douce volupté et beauté touchante vers les rives ombra-

1. Son père, Joseph Rossini, sa mère, Anna Guidarini, l'une des plus jolies femmes de la Romagne.

gées de la Méditerranée. On reconnaît sans peine le berceau de la civilisation du monde. C'est là que, il y a quarante siècles, les hommes s'avisèrent, pour la première fois, qu'il y avait du plaisir à cesser d'être féroces. La douce volupté les civilisa ; ils reconnurent qu'aimer valait mieux que tuer : c'est encore l'erreur de la pauvre Italie, c'est pour cela qu'elle fut tant de fois conquise et malheureuse. Ah ! si le bon Dieu en avait fait une île !

Son état politique n'est point à envier ; toutefois, c'est de l'*ensemble* de sa civilisation que nous avons vu sortir, depuis quelques siècles, tous les grands hommes qui ont fait les plaisirs du monde. Depuis Raphaël jusqu'à Canova, depuis Pergolèse jusqu'à Rossini et Viganò, tous les hommes de génie destinés à charmer l'univers par les beaux-arts sont nés au pays où l'on aime.

Les défauts mêmes des gouvernements singuliers sous lesquels gémit l'Italie, servent aux beaux-arts et à l'amour.

Le gouvernement papal, ne demandant pour toute soumission à ses sujets que de payer l'impôt et d'aller à la messe, laisse beaucoup de *danger* en circulation dans la société. Chacun est maître de faire et de dire tout ce qui lui vient à la tête, pour son bonheur particulier, que ce bonheur consiste à empoisonner son rival ou à adorer sa maîtresse. Le gouvernement, abhorré et méprisé de temps immémorial, n'est à la tête d'aucune opi-

nion, d'aucune influence ; il est au travers de la société, mais il n'est point dans la société. (Tout cela est changé depuis vingt ans.)

Je me figure un monstre terrible, un dragon de la fable, gonflé de venin, qui sort de la fange de marais immenses ; il paraît tout à coup au milieu des campagnes riantes et couvertes de fleurs ; la volupté fait place à la terreur ; c'est un être malfaisant, fort, irrésistible, dont il n'y a que mal à attendre, qu'on laisse passer, qu'on se range bien vite pour éviter lorsqu'il se montre, mais que personne ne s'avise de regarder ; c'est un tremblement de terre, c'est la grêle, c'est un mal nécessaire, personne ne s'en irrite.

Le jour où l'on s'avisera de s'en irriter, les beaux-arts auront cessé de vivre en Italie, et l'on aura à leur place de belles discussions politiques comme à Londres ou à Washington.

L'aimable petit gouvernement, dont je viens de donner une idée calomnieuse [1], est bien plus favorable à l'énergie des passions que les gouvernements plus sages de France et d'Angleterre, qui visent à l'opinion, et paient des gens de lettres pour prouver qu'ils ont raison.

1. Potter, *Histoire de l'Eglise*, état de l'Église en 1781. Giannone, *Histoire de Naples*. Il faut excepter l'excellent gouvernement dont on jouit à Florence en 1823. Mais combien durera-t-il ? D'ailleurs, il ne produira rien pour les beaux-arts ; l'enthousiasme est mort en Toscane depuis bien des années.

Or les beaux-arts ne vivent que de passions ; c'est une des raisons pour lesquelles ils ne peuvent prospérer dans le nord, où la haute société est juge de tout (la haute société, nécessairement sans passions, et d'ailleurs dévastée par l'ironie et la terreur du ridicule poussée jusqu'à la poltronnerie la plus amusante).

Il faut avoir senti le feu dévorant des passions pour exceller dans les beaux-arts. Sans cette condition indispensable, d'avoir encouru des ridicules effroyables dans sa jeunesse, l'homme d'ailleurs le plus spirituel et le plus fin n'aperçoit les beaux-arts que comme au travers d'un voile. Il voit et ne voit pas ce qui en fait le principe. Plein de finesse et d'une admirable sagacité pour tous les autres objets de l'attention humaine, dès qu'il arrive aux beaux-arts, il n'aperçoit plus que le matériel de la chose ; il ne voit que la toile dans la peinture, et que le physique des sons et leurs combinaisons diverses dans la musique. Tel est Voltaire parlant musique ou peinture. S'agit-il d'un tableau de Raphaël, l'homme du nord en fera consister la sublimité dans le talent matériel d'appliquer la couleur sur la toile. Parle-t-on musique... Voyez ce qu'on disait tous les jours dans le *Miroir*.

Je hasarde ces phrases satiriques, parce que j'ai l'espoir d'être jugé précisément par ces gens si fins dont je viens de médire ; leur supériorité intellectuelle est telle qu'ils sont les meilleurs juges du

monde, même des descriptions de ces choses qui ne leur sont visibles qu'à demi. Si j'avais à faire une histoire de la musique ou de la peinture, je la sentirais en Italie, mais c'est à Paris que je la publierais.

Dès qu'il s'agit de la vérité d'une pensée ou de la justesse d'une expression, les gens du nord, formés par deux cents ans d'une discussion plus ou moins libre, reprennent toute cette supériorité qui les avait quittés à l'aspect d'une statue, ou à la ritournelle d'un grand air *agitato*.

En France, le peintre ou le musicien trouve la place de toutes les passions occupée par la peur de manquer aux mille convenances, ou le projet de lancer un calembour heureux.

En Angleterre, c'est l'orgueil ou la religion biblique qui se présentent comme ennemis acharnés des beaux-arts. Toutes les passions sont comprimées dans les hautes classes par une timidité souffrante qui n'est encore qu'une des formes de l'orgueil, ou anéanties chez la plupart des jeunes gens par l'horrible nécessité de consacrer quinze heures de chaque journée à un dur travail, et ce sous peine de manquer de pain et de mourir au milieu de la rue.

On voit pourquoi la fertile Italie, patrie du *dolce far niente*, et de l'amour, est aussi la patrie des beaux-arts, et pourquoi cependant, grâce à ses petits tyrans soupçonneux, c'est dans le

nord seulement que l'on peut trouver des juges éclairés pour les dissertations sur les beaux-arts.

La Romagne *, qui donna le jour à Rossini, est au nombre des contrées les plus sauvages et les plus féroces de toute la péninsule. Il y a longtemps que le gouvernement astucieux des prêtres pèse sur ce pays ; il y a longtemps aussi que toute générosité y est le comble de l'absurde.

Le père de Rossini * était un pauvre joueur de cor du troisième ordre, de ces symphonistes ambulants qui, pour vivre, courent les foires de Sinigaglia, de Fermo, de Forli, et autres petites villes de la Romagne ou voisines de la Romagne. Ils vont faire partie des petits orchestres impromptu qu'on réunit pour l'opéra de la foire. Sa mère, qui a été une beauté, était une *seconda donna* passable. Ils allaient de ville en ville et de troupe en troupe, le mari jouant dans l'orchestre, la femme chantant sur la scène ; pauvres par conséquent : et Rossini leur fils, couvert de gloire, avec un nom qui retentit dans toute l'Europe, fidèle à la pauvreté paternelle, n'avait pas mis de côté, pour tout capital, il y a deux ans, lorsqu'il est allé à Vienne, une somme égale à la paie annuelle d'une des actrices qui le chantent à Paris ou à Lisbonne.

On vit pour rien à Pesaro, et cette famille, quoique subsistant sur une industrie bien incertaine, n'était pas triste, et surtout ne s'inquiétait guère de l'avenir.

En 1799, les parents de Rossini l'amenèrent de Pesaro à Bologne ; mais il ne commença à étudier la musique qu'à l'âge de douze ans, en 1804 ; son maître fut D. Angelo Tesei. Au bout de quelques mois, le jeune Gioacchino gagnait déjà quelques *paoli* en allant chanter dans les églises. Sa belle voix de soprano et la vivacité de ses petites manières le faisaient bien venir des prêtres directeurs des *Funzioni*. Sous le professeur Angelo Tesei, Gioacchino apprit fort bien le chant, l'art d'accompagner et les règles du contre-point. Dès l'année 1806, il était en état de chanter, à la première vue, quelque morceau de musique que ce fût, et l'on commença à concevoir de lui de grandes espérances ; sa jolie figure faisait penser à en faire un ténor.

Le 27 août 1806, il quitta Bologne pour faire une tournée musicale en Romagne. Il tint le piano comme directeur d'orchestre à Lugo, Ferrare, Forli, Sinigaglia et autres petites villes. Ce ne fut qu'en 1807 que le jeune Rossini cessa de chanter * dans les églises. Le 20 mars de cette année *, il entra au lycée de Bologne, et prit des leçons de musique du Père Stanislao Mattei.

Un an après (le 11 août 1808), Rossini fut en état de composer une symphonie et une cantate intitulée : *Il Pianto d'Armonia.* * C'est son premier ouvrage de musique vocale. Immédiatement après il fut élu directeur de l'académie des *Concordi* *

(réunion musicale existant alors dans le sein du lycée de Bologne).

Rossini était si savant à dix-neuf ans, qu'il fut choisi pour diriger, comme chef d'orchestre, les *Quatre Saisons* de Haydn, que l'on exécuta à Bologne ; la *Création*, que l'on donna en même temps (mai 1811), fut dirigée par le célèbre soprano Marchesi *. Quand les parents de Rossini n'avaient point d'engagement, ils revenaient habiter leur pauvre petite maison à Pesaro. Quelques amateurs riches de cette ville, je crois de la famille Perticari *, prirent le jeune Rossini sous leur protection. Une femme aimable, et que j'ai encore connue fort jolie, eut l'heureuse idée de l'envoyer à Venise ; il y composa, pour le théâtre San-Mosè, un petit opéra en un acte intitulé *la Cambiale di Matrimonio* (1810). Après un joli petit succès, il revint à Bologne, et l'automne de l'année suivante (1811), il y fit jouer l'*Equivoco stravagante*. Il retourna à Venise, et donna, pour le carnaval de 1812, *l'Inganno felice*. *

Ici le génie éclate de toutes parts. Un œil exercé reconnaît sans peine, dans cet opéra en un acte, les idées mères de quinze ou vingt morceaux capitaux qui, plus tard, ont fait la fortune des chefs-d'œuvre de Rossini.

Il y a un beau terzetto, celui du paysan Tarabotto, du seigneur féodal et de la femme que le seigneur a exilée, qu'il adore et qu'il ne reconnaît pas.

L'*Inganno felice* est comme les premiers tableaux de Raphaël sortant de l'école du Pérugin ; on y trouve tous les défauts et toutes les timidités de la première jeunesse. Rossini, effrayé de ses vingt ans, n'osait pas encore chercher uniquement à se plaire à soi-même. Un grand artiste se compose de deux choses : une âme exigeante, tendre, passionnée, dédaigneuse, et un talent qui s'efforce de plaire à cette âme, et de lui donner des jouissances en créant des beautés nouvelles. Les protecteurs de Rossini lui procurèrent un engagement pour Ferrare ; il y donna durant le saint temps du carême de 1812 un oratorio intitulé : *Ciro in Babilonia* (Cyrus à Babylone), ouvrage rempli de grâces, mais inférieur, ce me semble, pour l'énergie à l'*Inganno felice*. Rossini fut appelé de nouveau à Venise ; mais l'impresario de San-Mosè, non content d'avoir pour quelques sequins un compositeur aimable, chéri des dames, et dont le génie naissant allait procurer la vogue à son théâtre, le voyant pauvre, se permit de le traiter légèrement. Rossini donna sur-le-champ une marque de ce caractère original qui l'a toujours mis à son rang, et que peut-être il n'eût jamais eu s'il fût né dans un pays moins sauvage.

En sa qualité de compositeur, Rossini était maître absolu de faire exécuter tout ce qui lui passerait par la tête aux instruments de son orchestre. Il réunit dans l'opéra nouveau, *la Scala di seta* *

(l'Échelle de soie), qu'il fit pour l'impresario insolent, toutes les extravagances et les bizarreries qui, on peut le croire, n'ont jamais manqué dans cette tête-là. Par exemple, à l'*allegro* de l'ouverture, les violons devaient s'interrompre à chaque mesure pour donner un petit coup avec l'archet sur le réverbère en fer blanc dans lequel est placée la chandelle qui les éclaire. Qu'on se figure l'étonnement et la colère d'un public immense accouru de tous les quartiers de Venise et même de la Terre-Ferme pour l'opéra du jeune maestro. Ce public, qui deux heures avant l'ouverture assiégeait les portes, et qui ensuite avait été forcé d'attendre deux heures dans la salle, se crut personnellement insulté, et siffla comme un public italien en colère. Rossini, loin d'être affligé, demanda en riant à l'impresario ce qu'il avait gagné à le traiter avec légèreté, et partit pour Milan, où ses amis lui avaient procuré un engagement. Rossini reparut un mois après à Venise. Il donna successivement deux *farze* (opéras en un acte) au théâtre San-Mosè : *l'Occasione fa il ladro* (1812) et *il Figlio per azzardo* (carnaval de 1813). Ce fut dans ce même carnaval de 1813 que Rossini fit *Tancrède*.

On peut juger du succès qu'eut cette œuvre céleste à Venise, le pays d'Italie où l'on juge le mieux de la beauté des chants. L'empereur et roi Napoléon eût honoré Venise de sa présence, que son arrivée n'y eût pas distrait de Rossini. C'était

une folie, une vraie *fureur*, comme dit cette belle langue italienne créée pour les arts. Depuis le gondolier jusqu'au plus grand seigneur, tout le monde répétait :

Ti rivedrò, mi rivedrai.

Au tribunal où l'on plaide, les juges furent obligés d'imposer silence à l'auditoire, qui chantait :

Ti rivedrò...

Ceci est un fait dont j'ai trouvé des centaines de témoins dans les salons de madame Benzoni.

Les dilettanti se disaient en s'abordant : *Notre Cimarosa est revenu au monde* [1]. C'était bien mieux, c'étaient de nouveaux plaisirs, c'étaient des effets nouveaux. Avant Rossini, il y avait souvent bien de la langueur et de la lenteur dans l'opera seria ; les morceaux admirables étaient clairsemés, souvent ils se trouvaient séparés par quinze ou vingt minutes de récitatif et d'ennui : Rossini venait de porter dans ce genre de composition le feu, la vivacité, la perfection de l'opéra buffa.

Le véritable opéra buffa, celui dont les libretti furent écrits en napolitain par Tita di Lorenzi, a atteint sa perfection par Paesiello, Cimarosa et Fioravanti. Il est inutile de chercher au monde

1. Cimarosa, adoré à Venise, et ami particulier de la plupart des amateurs de musique, y était mort peu d'années auparavant, en 1801.

un ouvrage d'art où il y ait plus de feu, plus de génie, plus de vie ; on serait prêt à commencer * le dialogue avec lui : c'est l'œuvre, jusqu'ici, où l'homme s'est le plus rapproché de la perfection. Il n'y a donc rien à faire dans ce genre qu'à mourir de rire ou de plaisir, quand on entend un bon opéra buffa et qu'on n'est pas né flegmatique [1]. Le succès de Rossini est d'avoir transporté une partie de ce feu du ciel, fixé dans l'opéra buffa, de l'avoir transporté, dis-je, dans l'opéra *di mezzo carattere*, comme le *Barbier de Séville*, et dans l'opéra seria, comme *Tancrède* ; car ne vous figurez pas que le *Barbier de Séville*, tout gai qu'il vous semble, soit encore l'opéra buffa ; il n'est qu'au second degré de gaieté.

On ne connaît guère l'opéra buffa hors de Naples ; à peine, depuis les progrès de la musique instrumentale, pourrait-on ajouter quelque trait de hautbois ou de basson aux chefs-d'œuvre des Fioravanti et des Paesiello. Rossini s'est bien gardé de toucher à ce genre ; c'est comme qui voudrait faire de la terreur d'assassinat après *Macbeth*. Il a entrepris la besogne *faisable* de porter la vie dans l'opéra seria.

1. Voir les six tempéraments dans l'immortel ouvrage de Cabanis : *Des Rapports du physique et du moral de l'homme*.

CHAPITRE II

TANCRÈDE.

Ce charmant opéra a fait le tour de l'Europe en quatre ans. A quoi bon analyser et juger *Tancrède* ? Chaque lecteur ne sait-il pas déjà tout ce qu'il en doit penser et, au lieu de juger *Tancrède* avec moi, ne va-t-il pas me juger avec *Tancrède* ? Grâce à madame Pasta, Paris ne voit-il pas *Tancrède* comme il n'a jamais été donné nulle part ?

Quel prodige qu'une jeune femme qui, à peine arrivée à l'âge des passions, nous présente, avec un chant suave, un talent tragique aussi remarquable peut-être que Talma, et surtout un talent *différent*, et un talent plus simple !

Pour faire mon devoir d'historien, et ne pas encourir le reproche d'être incomplet, je vais essayer une analyse rapide de *Tancrède*.

Les premières mesures de l'ouverture ne manquent

ni de charme ni de noblesse ; mais, suivant moi, le génie ne commence qu'à l'allegro. Il y a là un caractère de nouveauté et de hardiesse qui à Venise, le soir de la première représentation, entraîna tous les cœurs. Rossini n'avait point osé venir se placer au piano, comme c'est l'usage et comme son engagement l'y obligeait ; il avait peur d'être accueilli par des sifflets. L'honneur national du public de Venise avait encore sur le cœur l'accompagnement obligé avec réverbères de fer blanc de son précédent opéra. Le compositeur enfant s'était caché sous le théâtre, dans le passage qui conduit à l'orchestre. Après l'avoir cherché partout, le premier violon, voyant que l'heure avançait, et que le public commençait à donner des marques de cette impatience toujours si ridicule aux yeux des acteurs, excepté les jours de première représentation, se détermina à commencer l'opéra. Le premier allegro de l'ouverture plut tellement, que pendant les applaudissements et les bravos universels Rossini sortit de sa cachette, et osa se glisser à sa place au piano.

Cet allegro est plein de fierté et d'élégance. C'est bien là ce qui convient au nom chevaleresque de *Tancrède* ; voilà bien l'amant d'une femme à grand caractère ; c'est bien là, enfin, le génie de Rossini dans sa pureté. Quand il est lui-même, il a de l'élégance comme un jeune héros français, comme un Gaston de Foix, et non de la force

comme Haydn. Il faut de la force pour le beau idéal antique. Cimarosa trouva cette force dans les airs *des Horaces et des Curiaces*. Rossini, suivant, sans s'en douter, les traces de Canova, a substitué de l'*élégance* à cette *force*, si utile et si estimée dans la Grèce antique ; il a compris la tendance de son siècle, il s'est écarté du *beau idéal* de Cimarosa, précisément comme Canova a osé s'écarter du *beau idéal antique* [1].

Quand, plus tard, Rossini a voulu avoir de la force comme Cimarosa, quelquefois il a été *lourd* : c'est qu'il a eu recours à ces *lieux communs* d'harmonie, éternelle ressource des Mayer, des Winter, des Weigl, et autres compositeurs allemands, et qu'il n'a pas eu de la force dans la mélodie.

Quoi qu'il en soit de mon explication, un peu métaphysique, quand Rossini est lui-même, il a de l'élégance et de l'esprit, et non de la force comme Haydn, ou de la fougue à la Michel-Ange, comme Beethoven.

Cette réflexion m'a été suggérée surtout par cet allegro de l'ouverture de *Tancrède*. Le motif principal renferme des tours neufs, pleins d'une grâce et d'une finesse tout à fait françaises ; mais il n'y a point de pathétique.

1. Il y a ici un point de contact frappant entre la sculpture et la musique. Voir, pour le développement de cette idée un peu difficile, l'*Histoire de la Peinture en Italie*, tome II, page 133.

L'ouverture finit, la toile se lève, nous voyons entrer des chevaliers syracusains ; ils chantent en chœur :

Pace, onore... fede, amore,

Ce chœur est fort agréable, mais est-ce bien là le mot qu'il devrait nous faire trouver ? Ne manque-t-il pas évidemment de cette *force* dont je viens de parler, et que l'on remarque presque à chaque pas dans les œuvres de Haydn ? Ce chœur a un air doucereux assez déplacé partout, et plus qu'ailleurs parmi des chevaliers du moyen âge.

Cinq chevaliers français conquirent la Sicile,

dit le poète, et ce sont ces chevaliers farouches, j'ai presque dit féroces, dont Walter Scott vient de nous donner un portrait, d'après nature, dans le templier Boisguilbert d'*Ivanhoe*, ce sont ces chevaliers qui vont bientôt envoyer à une mort cruelle l'aimable fille de l'un d'entre eux, qui viennent nous dire d'un air doux :

Pace, onore.

Ce chœur serait parfait pour célébrer une paix parmi les bergers de l'*Astrée*,

Où, jusqu'à je vous hais, tout se dit tendrement.

Mais est-ce là la vigueur caractéristique du moyen âge ? Les chevaliers couverts de fer, de ces temps

barbares, même quand ils juraient une paix, devaient avoir l'air farouche du lion qui se repose, ou de la vieille garde rentrant à Paris après Austerlitz.

L'excuse de Rossini, c'est que, dans les premiers tableaux de Raphaël, souvent on cherche de la force, même dans les endroits où elle est le plus nécessaire.

Cette *introduction* [1] de *Tancrède* produit toujours peu d'effet, quoique la mélodie en soit agréable. Si l'idée de corriger, et de corriger un ouvrage heureux, n'était pas à mille lieues du caractère de Rossini, il devrait accorder quelques minutes à ce chœur des chevaliers de Syracuse.

Rossini prend tout-à-fait sa revanche dans la ritournelle et le morceau de chant qui annonce l'entrée d'Aménaïde :

Più dolce e placida.

Avant lui la musique n'avait jamais exprimé à ce point l'élégance noble et simple qui convient à une jeune princesse des siècles de chevalerie.

La cavatine d'Aménaïde, *come dolce all'alma mia*, manque de la mélancolie que Mozart y eût mise, et l'on y remarque des agréments trop jolis pour n'être pas déplacés. Une jeune fille, d'une âme un

1. On appelle *introduction* tout ce qu'on chante depuis la fin de l'ouverture jusqu'au premier récitatif.

peu élevée, qui songe à son amant, proscrit et absent, doit être triste : Voltaire a cherché cette nuance. Rossini était trop jeune pour la sentir, ou, pour mieux dire, et ne pas prendre sitôt le ton du panégyrique, ce sentiment n'est peut-être jamais entré dans son âme ; toujours il a craint d'être ennuyeux en faisant de la musique triste. Plus tard, il eût imité, un instant, Mozart ; à dix-huit ans, il a écrit avec simplicité ce qui lui était dicté par son génie, et ce génie, s'il a de la tendresse, ne connaît guère, ce me semble, la tendresse accompagnée de mélancolie.

Nous voici enfin à la célèbre entrée de Tancrède. Il faut un théâtre à l'italienne pour que le débarquement du chevalier et de sa suite sur une plage écartée, et solitaire, ait quelque chose de noble. A Louvois, il faut l'admirable *portamento* de madame Pasta pour que le débarquement de Tancrède, à quarante pas du spectateur, et sortant d'une petite barque dont on aperçoit les mouvements convulsifs, ne soit pas d'un effet risible, et surtout le rivage étant formé de décorations ridicules, dans lesquelles les arbres *font ombre* sur le ciel. A Milan, on aperçoit à-demi, dans le lointain, et comme il faut présenter ces choses-là à l'imagination, le débarquement de Tancrède et de ses écuyers. La décoration sublime est un chef-d'œuvre de Sanquiric ou de Perego ; l'admiration qu'elle vous donne vous fait *oublier* de porter un

œil critique sur les détails de l'action qui se passe devant vous. Heureusement le public de Paris n'est pas difficile en décorations, et les ridicules qu'il ne sent pas n'existent pas pour lui.

A Venise, Rossini avait fait pour l'arrivée de Tancrède un grand air dont la Malanotte ne voulut pas [1] ; et comme cette excellente cantatrice était alors dans la fleur de la beauté, du talent et des caprices, elle ne lui déclara son antipathie pour cet air que l'avant-veille de la première représentation.

Qu'on juge du désespoir du *maestro* ! Voilà de ces choses qui font devenir fou à cet âge et dans cette position ; âge heureux où l'on devient fou ! « Si après l'équipée de mon dernier opéra, se disait « Rossini, l'on siffle l'entrée de Tancrède, tout l'opéra « *va a terra* (tombe à plat). »

Le pauvre jeune homme rentre pensif à sa petite auberge. Une idée lui vient ; il écrit quelques lignes, c'est le fameux

Tu che accendi,

l'air au monde qui peut-être a jamais été le plus chanté, et en plus de lieux différents. On raconte à Venise que la première idée de cette cantilène délicieuse, qui dit si bien le bonheur de se revoir après une longue absence, est prise d'une litanie

1. Madame Pasta l'a placé dernièrement dans le premier acte de la *Rosa bianca* : les situations sont pareilles.

grecque ; Rossini l'avait entendu chanter quelques jours auparavant à vêpres, dans l'église d'une des petites îles des lagunes de Venise. Les Grecs ont porté l'air de *bonheur* de la Mythologie, même dans la religion terrible des chrétiens.

A Venise, cet air s'appelle l'*aria dei risi* *. J'avoue que c'est un nom bien vulgaire, et je suis assez embarrassé pour raconter la petite anecdote plus gastronomique que poétique qui le lui a valu. *Aria dei risi*, puisqu'il faut l'avouer, veut dire l'*air du riz*. En Lombardie, tous les dîners, celui du plus grand seigneur comme celui du plus petit maestro, commencent invariablement par un plat de riz ; et comme on aime le riz fort peu cuit, quatre minutes avant de servir, le cuisinier fait toujours faire cette question importante * : *bisogna mettere i risi* ? Comme Rossini rentrait chez lui désespéré, le cameriere lui fit la question ordinaire ; on mit le riz au feu, et avant qu'il fût prêt, Rossini avait fini l'air

Di tanti palpiti.

Le nom d'*aria dei risi* rappelle qu'il a été fait en un instant.

Que dire de cette admirable cantilène ? Il me semble qu'il serait également ridicule d'en parler et à qui la connaît, et à qui ne l'a jamais entendue. Et d'ailleurs qui ne l'a pas entendue en Europe ?

Les seules personnes qui ont vu madame Pasta dans le rôle de Tancrède savent que le récitatif

O patria, ingrata patria !

peut être plus sublime et plus entraînant que l'air lui-même. Madame Fodor avait fait une contre-danse de cet air qu'elle plaçait dans la leçon de chant du *Barbier de Séville.* On peut chanter supérieurement un air quelconque avec une belle voix, on peut être une serinette sublime ; il faut de l'âme pour les récitatifs. Dans l'air lui-même le passage sur les mots *alma gloria* ne sera jamais chanté par un être né en deçà des Alpes.

Les mots *mi rivedrai, ti rivedrò* *, exigent le sentiment ou le souvenir de l'amour fou des heureuses régions du Midi. Les gens du Nord mangeraient vingt poétiques comme celle de La Harpe avant de comprendre pourquoi *mi rivedrai* est mis avant *ti rivedrò.* Si nos gens de goût * entendaient l'italien, ils trouveraient qu'il y a là *manque de politesse* de Tancrède à l'égard d'Aménaïde, et peut-être *oubli total des convenances.*

A l'arrivée de Tancrède, on peut voir dans l'orchestre le sublime de l'*harmonie dramatique.*

Ce n'est pas, comme on le croit en Allemagne, l'art de faire exprimer les sentiments du personnage qui est en scène par les clarinettes, par les violoncelles, par les hautbois ; c'est l'art bien plus rare de faire dire par les instruments la partie de

ces sentiments que le personnage lui-même ne pourrait nous confier. Tancrède, en arrivant sur la plage déserte, peint d'un mot ce qui se passe dans son cœur ; il convient ensuite à l'expression par le geste et par la voix humaine, qu'il emploie quelques instants de silence à contempler cette patrie ingrate qu'il revoit avec une émotion si mélangée de plaisir et de peine. S'il parlait en ce moment, Tancrède choquerait l'intérêt que nous lui portons, et l'idée que nous aimons à nous former de son émotion profonde en revoyant les lieux qu'habite Aménaïde. Tancrède doit se taire ; mais pendant qu'il garde un silence qui convient si bien aux passions qui l'agitent, les soupirs des cors vont nous peindre une autre partie de son âme, et peut-être des sentiments dont il n'ose pas convenir avec lui-même, et qu'il n'exprimerait jamais par la voix.

Voilà ce que la musique ne savait pas faire du temps des Pergolèse et des Sacchini, et voilà ce que les Allemands non plus ne savent pas faire. Ils font dire tout bonnement par les instruments, non seulement ce qu'ils devraient nous apprendre, mais encore ce que le personnage lui-même devrait nous dire par son chant. Ordinairement ce chant, dépourvu d'expression ou exagérant l'expression comme l'enluminure exagère les couleurs d'un tableau de Raphaël, ne se fait entendre que pour nous reposer des effets d'orchestre. Le héros est

comme ces princes, remplis des meilleures intentions du monde, mais qui, ne pouvant dire par eux-mêmes que des choses assez communes, vous renvoient toujours à leurs ministres, dès qu'il se présente à faire quelque réponse importante.

Les instruments ont, comme les voix humaines, des caractères distinctifs : par exemple, durant l'air et le récitatif de Tancrède, Rossini a employé la flûte * ; cet instrument a un talent tout particulier pour peindre la joie mêlée de tristesse [1], et c'est bien là le sentiment de Tancrède en revoyant cette patrie ingrate où il ne peut reparaître que sous un déguisement.

Si l'on veut arriver par un autre chemin à l'idée de l'harmonie dans ses rapports avec le chant, je puis dire que Rossini a employé avec succès le grand artifice de Walter Scott, le moyen de l'art peut-être qui a valu les succès les plus étonnants à l'immortel auteur d'*Old Mortality*. Comme Rossini prépare et soutient ses chants par l'harmonie, de même Walter Scott prépare et soutient ses dialogues et ses récits par des descriptions. Voyez dès la première page d'*Ivanhoe* cette admirable des-

1. On pourrait dire que la flûte a une certaine analogie avec les grandes draperies *bleu d'outremer* prodiguées par plusieurs peintres célèbres, et entr'autres par Carlo Dolce, dans les sujets tendres et sérieux ; mais une telle remarque qui passerait peut-être pour du génie à Bayreuth ou à Kœnigsberg, ne semblera que chimérique à Paris. Heureux les pays où, dès qu'on est vague et obscur, l'on peut espérer de paraître sublime !

cription du soleil couchant qui darde des rayons déjà affaiblis et presque horizontaux au travers des branches les plus basses et les plus touffues des arbres qui cachent l'habitation de Cédric le Saxon. Ces rayons déjà pâlissants tombent au milieu d'un éclairci de cette forêt sur les habits singuliers que portent le fou Wamba et Gurth le gardeur de porcs. L'homme de génie écossais n'a pas encore achevé de décrire cette forêt éclairée par les derniers rayons d'un soleil rasant, et les singuliers vêtements des deux personnages, peu nobles assurément, qu'il nous présente contre toutes les règles de la dignité, que nous nous sentons déjà comme touchés par avance de ce que ces deux personnages vont se dire. Lorsqu'ils parlent enfin, leurs moindres paroles ont un prix infini. Essayez par la pensée de commencer le chapitre et le roman par ce dialogue non préparé par la description, il aura perdu presque tout son effet.

Voilà comment les gens de génie emploient l'harmonie en musique, exactement comme Walter Scott se sert de la *description* dans *Ivanhoe* ; les autres, le savant M. Cherubini, par exemple, jettent l'harmonie comme M. l'abbé Delille entasse les descriptions les unes sur les autres dans son poème *de la Pitié*. Vous souvient-il encore combien les personnages épisodiques de M. l'abbé Delille sont pâles et décolorés ? Vous rappelez-vous com-

bien l'on admirait cela à Paris en 1804 ? Quels progrès immenses n'avons-nous pas faits depuis cette époque ? Espérons que nous en ferons bientôt de semblables en musique, et que l'harmonie allemande suivra la poésie *à la Louis XV*. Nos anciens auteurs, La Bruyère, Pascal, Duclos, Voltaire, n'ont jamais eu l'idée de décrire la nature, pas plus que Pergolèse et Buranello ne songèrent à l'harmonie. Nous nous sommes réveillés de ce défaut pour tomber dans l'excès contraire ; c'est encore comme la musique qui se noie dans l'harmonie. Espérons que nous nous corrigerons de la prose sentimentale de madame de Staël comme des descriptions du chantre des *Jardins*, et que nous en viendrons à ne parler des aspects touchants de la nature que quand notre cœur nous laisse assez de sang-froid pour les remarquer et en jouir.

A chaque instant Walter Scott interrompt et soutient le dialogue par la *description*, quelquefois même d'une manière impatientante, comme lorsque la charmante petite muette Fenella, de *Peveril du Pic*, veut empêcher Julian de sortir du château de Holm-Peel dans l'île de Man. Ici la description impatiente à peu près comme l'harmonie allemande choque les cœurs italiens ; mais lorsqu'elle est bien placée, elle laisse l'âme dans un état d'émotion qui la prépare merveilleusement à se laisser toucher par le plus simple dialogue ; et c'est à l'aide de ses admirables descriptions que Walter Scott

a pu avoir l'audace d'être simple, abandonner le ton de rhéteur que Jean-Jacques et tant d'autres avaient mis à la mode dans le roman, et enfin oser risquer des dialogues aussi vrais que la nature.

Peut-être aurai-je réussi par cette longue digression à donner une idée un peu nette des diverses positions qu'occupent, sur le Parnasse musical, Pergolèse, Mayer, Mozart et Rossini. Du temps de Pergolèse, on n'avait pas encore songé à employer dans le roman les descriptions des aspects sublimes ou gais de la nature ; Mozart fut le Walter Scott de la musique. Il se servit de la description d'une manière ravissante ; quelquefois mais fort rarement, il l'employa d'une façon un peu exagérée. Mayer, Winter, Weigl, comme M. l'abbé Delille, jettent à pleines mains des descriptions peu intéressantes et fort *savantes* (très fortes en grammaire et en mécanisme de langue). Rossini les a employées d'une manière qui plaît au public ; sa couleur est vive, sa lumière est singulièrement pittoresque ; il arrête toujours les yeux, mais quelquefois il les fatigue.

A chaque instant dans la *Gazza ladra*, par exemple, on voudrait faire taire l'orchestre pour avoir un peu plus de chant. L'effet est dur et fort, il convient aux gens sensibles ; les dilettanti voudraient plus de charme, plus de suavité, plus de chant simple et doux confié aux voix humaines.

Rossini était bien loin de ce défaut quand il

créa la divine partition de *Tancrède* ; il trouva ce juste milieu de richesses et de luxe qui pare la beauté sans la cacher, sans lui nuire, sans la surcharger de vains ornements. Il faudra en revenir au style charmant de *Tancrède* toutes les fois que l'on sera lassé de trop de bruit, ou ennuyé de trop de simplicité.

Ce qui excita des transports si vifs à Venise, ce fut la *nouveauté* de ce *style*, ce furent des chants délicieux, garnis, si j'ose m'exprimer ainsi, d'accompagnements singuliers, imprévus, nouveaux, qui réveillaient sans cesse l'oreille, et jetaient du piquant dans les choses les plus communes en apparence ; et cependant les accompagnements produisaient des effets si séduisants sans jamais nuire à la voix. *Fanno col canto conversazione rispettosa* [1], dit l'un des amateurs les plus spirituels de Venise, le célèbre Buratti * (l'auteur de l'*Uomo*, et de l'*Elefanteide*, satires délicieuses).

Il y a des fautes dans le premier finale de *Tancrède*, me disait un soir à Brescia l'aimable Pellico (le premier poète tragique de l'Italie, aujourd'hui en prison pour quinze ans dans la forteresse du Spielberg *) ; il y a des sauts d'un son à l'autre dans ce finale, qui étonnent l'oreille. — Mais

1. Les accompagnements ne sortent jamais des bornes d'une conversation respectueuse à l'égard du *chant*, ils ont soin de se taire dès que le chant paraît avoir quelque chose à dire ; dans la musique allemande, au contraire, les accompagnements sont insolents.

l'oreille, lui répondais-je, ne doit-elle absolument jamais être étonnée ? Si vous voulez qu'on fasse des découvertes, laissez un peu courir au hasard vos vaisseaux sur les mers. Si l'on n'avait jamais voulu permettre d'étonner l'oreille, le fougueux et singulier Beethoven aurait-il jamais succédé au sage et noble Haydn ?

Si, dans le premier acte de *Tancrède*, Rossini ne fait pas encore usage de tout le luxe de l'harmonie allemande, il a de ces phrases charmantes d'une mélodie périodique et délicieuse, à la Cimarosa, que nous verrons plus tard devenir de plus en plus rares dans ses ouvrages successifs. Remarquez dans le superbe quintette du premier acte la phrase qu'Aménaïde adresse successivement à son père, à Tancrède, à Orbassan :

Deh ! tu almen.

Le quatuor sans accompagnement, dans cet acte, repose l'oreille de la fatigue de l'harmonie ; ces morceaux sont d'un effet sûr. La partie de ce quatuor, chantée à mi-voix par Orbassan, est délicieuse ; il semble que les sentiments sont conduits comme par la main par cette belle voix de basse ; on ne sait où l'on va, mais l'on se sent marcher avec volupté.

Dès le commencement du second acte, on rencontre une phrase charmante :

No ; chè il morir non è.

Mais on l'oublie bientôt pour le délicieux duetto :

Ah ! se de' mali miei,

dont le caractère fier et chevaleresque fait un si beau contraste avec ce qu'on vient d'entendre.

L'expression marquante de cette délicieuse partition de *Tancrède* est l'ardeur belliqueuse et chevaleresque, cette touchante et délicieuse folie du moyen âge qui, chez les esprits élevés, faisait une chose *d'âme* de la guerre et des dangers que nous avons réduits à n'être plus qu'une *vilenie méthodique et mathématique*[1]. Ici, il ne doit plus être question des moyens *physiques* de l'art choisis par Rossini, et par lui employés avec plus ou moins de succès ; nous sommes bien au-dessus de telles considérations. Il faut remarquer qu'il peint une chose nouvelle. La partie de Tancrède dans le duo : *Ah ! se de' mali miei*, qui commence par la profonde mélancolie d'un héros,

Nemico il ciel provai *,
Fin da prim' anni ognor.
. . . .
Ah ! son si misero,

finit par l'éclatant triomphe du courage qui sait se roidir contre tous les malheurs. Après ce petit mouvement de faiblesse et d'amour, si naturel

1. Voir la *Tactique* de M. de Guibert. Bayard ne voulut jamais être général en chef.

et si touchant, nous avons de l'*honneur moderne* * dans toute sa pureté, et voilà ce qu'aucun maestro italien n'aurait eu l'idée de faire avant Arcole et Lodi. Ces mots sont les premiers que Rossini ait entendu prononcer autour de son berceau ; ces noms sublimes sont de 1796 ; Rossini avait cinq ans, il put voir passer à Pesaro ces immortelles demi-brigades de 1796, qui, animées du pur enthousiasme guerrier, sans croix, sans luxe, sans grands cordons, allaient conquérir à Tolentino ces tableaux, ces statues, ces monuments qui, depuis, quand les oripeaux monarchiques nous eurent énervés, nous furent enlevés si facilement. En entendant les accents sublimes que l'honneur inspire à Tancrède, jurons de nous venger un jour et d'aller les reprendre.

Pendant ce duo guerrier, les trompettes sont employées avec une adresse infinie et digne d'un maître consommé. Rossini devinait par instinct, à dix-sept ans, ce que d'autres parviennent à peine à comprendre et à sentir à la suite d'études longues et pénibles.

Le mouvement de mélodie :

Il vivo lampo,

au moment où Tancrède tire son épée, me semble la plus belle chose que Rossini ait jamais faite. Cela est parfaitement noble, parfaitement vrai, parfaitement neuf.

Je conseillerais à tous les chanteurs, et même à madame Pasta, d'être économes de roulades dans les moments si courts de passion extrême, tels que celui qui fait dire à Tancrède :

Odiarla ! o ciel non so.

Ce personnage n'a qu'une faible émotion, ce me semble, qui, dans les transports d'une passion, songe à être élégant, c'est-à-dire songe qu'il existe d'autres êtres, et bien plus, songe à ce qu'ils peuvent penser de lui, et veut être bien à leurs yeux. L'homme passionné ne peut plus garder que ce degré d'élégance * involontaire qui, chez lui, est devenue habitude. Les roulades, au contraire, sont divinement placées sur les mots :

Di quella spada.

J'observerai en passant que les gens de lettres qui se figurent plaisamment qu'à force de lire Boileau on apprend à se connaître en chants italiens, sont des ennemis mortels des roulades et des agréments. Ils vantent surtout le style sévère :

Non raggioniam di loro, ma guarda e passa [1].

Les douze mesures que chante Tancrède, quand on le ramène sur le char de triomphe, sont délicieuses ; c'est un repos pour l'âme. Le chœur des

1. Paroles adressées par Virgile au Dante, en traversant l'enfer des *tièdes* : A quoi bon discourir de ces gens ? donne-leur un regard, et passons.

chevaliers qui cherchent Tancrède dans la forêt, *Regna il terror*, est presque aussi beau, dans un autre genre, que l'air *Il vivo lampo.* C'est, suivant moi, la perfection de l'union de la mélodie italienne à l'harmonie allemande. Là devrait s'arrêter la révolution qui nous précipite vers l'harmonie compliquée.

La force de cette révolution vient de ce que dans les pays du nord, sur vingt jolies petites filles à qui l'on enseigne la musique, dix-neuf apprennent le piano ; c'est à une seule qu'on montre à chanter, et les dix-neuf autres finissent par ne trouver beau que le difficile. En Italie, tout le monde cherche à arriver au *beau musical* par la voix.

Je deviendrais infini, si je cédais au plaisir de dire ce que je pense de chacun des morceaux de *Tancrède*, ou plutôt ce qu'on en pensait à Naples, à Florence, à Brescia, où j'ai vu cet opéra : car je me méfie plus que personne des sentiments personnels ; ces sentiments, quand ils sont sincères, sont tout au monde pour qui les éprouve, mais fort indifférents et même ridicules aux yeux du voisin qui ne les partage pas. Je prie le lecteur de croire que le *Je*, dans cette brochure *, n'est qu'une tournure qui pourrait être remplacée par : On disait à Naples, dans la société du marquis Berio..., ou : M. Peruchini, de Venise, cet amateur si instruit, dont les sentiments font loi, nous disait un jour chez madame Benzoni..., ou : J'ai vu, ce soir, au

cercle qui se réunit autour du fauteuil de M. l'avocat Antonini, à Bologne, M. Agguchi soutenir que l'harmonie allemande... ; le comte Giraud était de son avis, que M. Gherardi, l'ami de Rossini, a combattu à outrance.

Le petit nombre de sentiments tout à fait personnels qui se rencontrent dans cette brochure sont présentés avec les formes dubitatives qui conviennent à l'auteur plus qu'à personne, et il avoue ici que, pour faire cette *Vie de Rossini*, il a pris de toutes mains, et, par exemple, dans tous les journaux allemands et italiens les jugements sur ce grand homme et ses ouvrages.

Ainsi, j'entendis dire un soir à l'aimable Gherardi, dans la loge de madame Z***, à Bologne : « Ce qui me frappe dans la musique de *Tancrède*, c'est la jeunesse. L'audace fait certainement l'un des traits les plus frappants de la musique de Rossini, comme de son caractère. Mais dans *Tancrède*, je ne trouve pas cette audace qui me transporte et m'étonne dans la *Gazza ladra* ou le *Barbier*. Tout y est simple et pur. Il n'y a point de luxe ; c'est le génie dans toute sa naïveté ; et si l'on me permet cette expression, c'est le génie vierge encore. J'aime de *Tancrède* jusqu'à je ne sais quel air d'ancienneté qui me frappe dans la coupe de plusieurs de ses chants ; ce sont encore les formes employées par Paesiello et Cimarosa, ces phrases longues et périodiques, et qui cependant échappent

encore trop tôt à l'attention qu'elles captivent, et à l'âme qu'elles enchantent. En un mot, j'aime *Tancrède* comme j'aime le *Rinaldo* du Tasse, parce qu'il offre la manière de sentir d'un grand homme dans sa candeur virginale. »

Rossini, qui venait, dans son opéra avec accompagnements de réverbères de fer blanc, d'offenser le public de Venise, se garda bien d'avoir recours aux lieux communs de mélodie et d'harmonie qui remplissaient les partitions de la plupart de ses rivaux. Je ne distingue pas dans *Tancrède*, du moins en l'écoutant à la scène, un seul de ces lieux communs d'harmonie qui forment comme le corps de réserve des compositeurs allemands, et que, plus tard, Rossini n'a que trop employés dans ses opéras à l'allemande, tels que *Mosè*, *Otello*, la *Gazza ladra*, *Ermione*, etc.

A Naples, accusé d'ignorance par les Zingarelli et les Paesiello, grands artistes qui, sur leurs vieux jours, finissaient par la pédanterie et l'envie, Rossini ambitionna le suffrage des amateurs du *style sévère*. Style sévère dans la bouche des artistes charlatans, et dans celle des amateurs qui répètent leurs phrases, sans trop s'en rendre compte, veut presque toujours dire emploi des lieux communs de l'harmonie, emploi qui fait souvent illusion aux ignorants, et dont, par exemple, je fus tout à fait dupe en 1817, dans la *Testa di Bronzo* *, de Soliva, à Milan.

Il y aurait une remarque de vingt lignes à faire

sur chacun des airs ou des morceaux d'ensemble de *Tancrède.* Ces réflexions sont agréables à côté d'un piano ; en nous expliquant ce que nous venons d'éprouver, elles redoublent la force de nos sensations, et surtout en fixent un peu le souvenir et les font entrer dans le domaine de la mémoire. Transportées dans un livre, et loin d'un piano, ces réflexions pourraient fatiguer. Il faut tout le tragique de cette terrible parole *ennui* pour me forcer à cesser de louer *Tancrède.*

On sent bien que, dans un pays comme Venise, Rossini fut aussi heureux comme homme qu'il était glorieux comme compositeur. Bientôt la Marcolini *, charmante cantatrice bouffe, alors dans toute la fleur du génie et de la jeunesse, l'arracha aux grandes dames ses premières protectrices. Il fut fort ingrat, dit-on ; il y eut bien des larmes répandues. On raconte, à ce sujet, une anecdote assez compliquée et surtout fort plaisante, qui met dans un jour parfait le caractère audacieux et gai de Rossini, et sa facilité à prendre des partis décisifs ; mais, en vérité, je ne puis imprimer cette anecdote-là. Quelques changements que je misse dans les noms, pour dépayser les curieux, cette histoire a des circonstances si extraordinaires, que tout le monde en Italie nommerait les acteurs : attendons quelques années. On dit que la Marcolini, pour n'être pas en reste avec Rossini, lui sacrifia le prince Lucien Bonaparte.

C'est pour la Marcolini, c'est pour sa délicieuse voix de contralto, c'est pour son admirable jeu comique qu'il composa le rôle si plaisant de l'*Italiana in Algeri*, que nous voyons si noblement défigurer dans le Nord. Telle actrice, que je ne veux pas nommer, parce qu'elle est jolie, nous traduit une jeune femme du Midi, gaie, folle, heureuse, passionnée, et, il faut bien l'avouer, ne songeant guère au *qu'en dira-t-on*, en une respectable miss de l'Yorkshire, qui songe toujours, et avant tout, à mériter les suffrages des commères de sa paroisse, sans lesquels suffrages elle ne trouvera pas de mari. La vertu nous poursuivra-t-elle partout ? Est-ce bien pour avoir la majestueuse vision *(the noble prospect)* d'une femme parfaite que j'entre à l'opéra-buffa ? Serait-ce offenser la gravité de notre siècle, blesser les convenances, etc., etc., que d'oser penser que plus les mœurs sont tristes, collets-montés et hypocrites, plus les délassements devraient être gais ?

CHAPITRE III

L'ITALIANA IN ALGERI.

Mais parlons de l'*Italiana*, non pas telle que des gens adroits * nous l'ont fait voir à Paris, afin de nous dégoûter un peu de Rossini, mais telle qu'elle parut en Italie, lorsqu'elle vint placer son jeune auteur au premier rang des *maestri*.

Les reflets de l'arc-en-ciel ne sont pas plus délicats et plus faciles à s'évanouir que les effets de la musique * ; comme tout le charme dépend de l'imagination, et que la musique en soi n'a rien de réel, il suffit d'une association involontaire d'idées désagréables pour empêcher à jamais l'effet d'un chef-d'œuvre dans un pays. Tel est le sort de l'*Italiana* à Paris ; elle y a été tellement gâtée qu'elle n'y fera jamais un certain plaisir. Tout le monde arrivera au spectacle avec l'idée qu'on va

voir quelque chose de médiocre. Ce seul préjugé serait fatal partout à la meilleure musique du monde ; que sera-ce chez un peuple où chacun dirait volontiers à son voisin : « Monsieur, faites-moi l'amitié de me dire si j'ai du plaisir ? »

L'ouverture de l'*Italiana* est délicieuse, mais elle est trop gaie ; c'est un grand défaut.

L'introduction est admirable ; elle peint juste, et avec profondeur, la douleur d'une pauvre femme délaissée. Le chant qui fixe les yeux sur cet état de l'âme,

Il mio sposo non più m'ama *,

est délicieux, et cette douleur n'a rien de tragique.

Arrêtons-nous sur ce peu de mots : c'est tout simplement la perfection du genre bouffe. Aucun autre compositeur vivant ne mérite cette louange, et Rossini lui-même a bientôt cessé d'y prétendre. Quand il écrivait l'*Italiana in Algeri*, il était dans la fleur du génie et de la jeunesse ; il ne craignait pas de se répéter ; il ne cherchait pas à faire de la musique *forte* ; il vivait dans cet aimable pays de Venise, le plus gai de l'Italie et peut-être du monde, et certainement le moins pédant. Le résultat de ce caractère des Vénitiens [1], c'est qu'ils veulent

1. Le caractère vénitien est esquissé avec toute la grâce et l'effet possible dans un roman de Schiller, intitulé *Mémoires du comte d'O.* Voici un problème moral digne de toute l'attention des philosophes. Le pays le plus gai, le plus naturel, le plus heureux de l'Europe, était celui qui

avant tout, en musique, des chants agréables et plus légers que passionnés. Ils furent servis à souhait dans l'*Italiana* ; jamais peuple n'a joui d'un spectacle plus conforme à son caractère ; et de tous les opéras qui ont jamais existé, c'est celui qui devait plaire le plus à des Vénitiens.

Aussi, voyageant dans le pays de Venise en 1817, je trouvai qu'on jouait en même temps l'*Italiana in Algeri* à Brescia, à Vérone, à Venise, à Vicence et à Trévise.

Il faut avouer que dans plusieurs de ces villes, à Vicence par exemple, cette musique était chantée par des acteurs auxquels on ferait beaucoup d'honneur en les comparant aux plus faibles des nôtres ; mais il y avait une certaine verve dans l'exécution, un *brio*, un entraînement général que l'on ne trouve jamais à l'Opéra dans nos climats raisonneurs. Je voyais cette espèce de folie musicale s'emparer de l'orchestre et des spectateurs, dès le commencement du premier acte, au premier accès d'applaudissements un peu vif, et donner à tous les plaisirs les plus entraînants. Je prenais ma part de cette folie qui faisait naître tant de joie dans un chétif théâtre où rien assurément n'était au-dessus du médiocre. Je ne saurais expliquer le comment

avait les lois écrites les plus atroces. Voir les constitutions de l'inquisition d'État dans l'*Histoire de Venise* de M. Daru. Le pays le moins gai du monde, c'est assurément Boston, justement celui où le gouvernement est à peu près parfait. Le mot de l'énigme ne serait-il pas *Religion* ?

de tout cela. Rien n'était fait dans ce charmant spectacle pour rappeler le *réel* et le *triste* de la vie. Il n'y avait certainement pas une tête dans la salle qui s'avisât de *juger* ce qu'on voyait. Le chant, les décorations, l'exécution vive de l'orchestre, le jeu des acteurs rempli d'improvisations, rien n'était fait pour arrêter ici-bas l'imagination du spectateur, qui, pour peu qu'il fût bien disposé, se trouvait bientôt dans un autre monde que le nôtre, et dans un monde bien autrement gai. Mais tout cela veut être vu, et a fort mauvaise grâce dans un récit.

Nous étions tous livrés aux plus folles illusions de la musique. Les acteurs, enhardis, inspirés par les applaudissements excessifs et par les cris des spectateurs, se permettaient des choses que, par exemple, ils n'auraient jamais osé hasarder le lendemain. J'ai vu le délicieux bouffe Paccini, qui jouait messer Taddeo à San-Benedetto, à Venise, nous avouer, à la fin d'une soirée de grand succès et de haute folie, que la plus délicieuse partie de gondole, le meilleur repas, tout ce qu'il y a de plus gai au monde, n'était rien pour lui, mis en parallèle avec une telle représentation.

Après le chant plaintif de la pauvre Elvire que le bey abandonne, rien de plus gai, de moins cruel, de plus expressif, et surtout de plus naturel en Italie que le chant de Mustafa :

Cara, m'hai rotto il timpano.

C'est bien là un amant lassé de sa maîtresse ; mais il n'y a rien d'humiliant pour l'amour-propre, rien de moqueur.

Remarquez que je parle toujours de la musique et jamais des paroles, que je ne connais pas. Je refais toujours, pour mon compte, les paroles d'un opéra. Je prends la situation du poète, et ne lui demande qu'un seul mot, un seul, pour me nommer le sentiment ; par exemple, je vois dans Mustafa un homme ennuyé de sa maîtresse et de ses grandeurs, et, en sa qualité de souverain, ne manquant pas de vanité. Peut-être que l'ensemble des paroles me gâterait tout cela. Qu'y faire ? Il vaudrait mieux sans doute que Voltaire ou Beaumarchais eussent fait le libretto ; il serait charmant comme la musique ; on pourrait le lire sans se désenchanter le moins du monde. Mais comme les Voltaire sont rares, il est heureux que l'art charmant qui nous occupe puisse se passer si bien d'un grand poète. Seulement, il ne faut pas avoir l'imprudence de lire le libretto. A Vicence, je vis qu'on le parcourait la première soirée pour prendre une idée de l'action ; à chaque morceau, on lisait le premier vers qui nomme la passion ou la nuance de sentiment que la musique doit peindre. Jamais, durant les quarante représentations suivantes, il ne vint à l'idée de personne d'ouvrir ce petit volume couvert de papier d'or.

Madame B***, à Venise, redoutant encore l'effet

désagréable du libretto, ne l'admettait pas dans sa loge, même à la première représentation. On lui faisait un sommaire de l'action en quarante lignes ; et ensuite, par nos 1, 2, 3, 4, etc., on lui donnait en quatre ou cinq mots le sujet de chaque air, duetto ou morceau d'ensemble ; par exemple, jalousie de ser Taddeo, amour passionné de Lindor, coquetterie d'Isabelle à l'égard du bey ; et ce petit extrait était suivi du premier vers de l'air ou du duetto. Je vis que tout le monde trouvait cette idée fort commode. C'est ainsi qu'on devrait imprimer des libretti pour les amateurs... en vérité, je ne sais quel mot prendre pour éviter l'orgueil... pour les amateurs qui aiment la musique comme on l'aime à Venise.

La cavatine de Lindor, l'amant aimé, dans l'*Italiana in Algeri*,

Languir per una bella,

est d'une fraîcheur parfaite. L'effet est puissant et la musique est simple ; cette cavatine est une des plus jolies choses que Rossini ait jamais écrites pour une véritable voix de ténor. Je n'oublierai jamais l'effet qu'y produisait Davide, le premier ou pour mieux dire le seul ténor qui existe aujourd'hui. C'était un des plus grands triomphes de la musique. Entraînés par les badinages de cette voix élégante, pure, sonore, les spectateurs oubliaient tout au monde. Le grand avantage de cette cava-

tine, c'est qu'il n'y a pas trop de passion ; elle n'est pas trop dramatique. L'action commence seulement. Nous ne sommes point obligés de penser à des circonstances plus ou moins compliquées, nous sommes tout entiers au plaisir entraînant qui s'empare de nous. C'est la musique la plus *physique* que je connaisse.

Ce moment délicieux est renouvelé un instant après ; mais si le plaisir qu'on nous propose était exactement de même nature, de toute nécessité il serait moins vif.

Le duetto entre Lindor et Mustafa :

Se inclinassi a prender moglie,

est aussi agréable que la cavatine, mais déjà il a une nuance de plus de dramatique et de sérieux ; Lindor se défend de prendre la femme que le bey veut lui transmettre. Nos graves littérateurs des *Débats* ont trouvé l'action de la pièce folle, sans voir, les pauvres gens, que si elle n'était pas folle elle ne conviendrait plus à ce genre de musique, qui n'est elle-même qu'une folie organisée et complète [1]. Si nos littérateurs estimables veulent du raisonnable et du passionné, renvoyons-les à Mozart. Dans le véritable opéra buffa, la passion ne se présente que de temps à autre, comme pour nous

1. Voir l'effet analogue cherché par Métastase dans le drame sérieux. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, p. 374.

délasser de la gaieté, et c'est alors, pour le dire en passant, que l'effet de la peinture d'un sentiment tendre est irrésistible ; il a les charmes réunis de l'imprévu et du contraste. Comme à l'Opéra, quand la musique est bonne, l'âme ne peut pas être à demi occupée d'une passion, la passion continue nous occuperait trop, nous fatiguerait, et adieu pour toujours le plaisir fou de l'opéra buffa.

La réplique de Mustafa :

Son due stelle,

à Lindor, qui exige de beaux yeux dans la femme qu'il pourrait aimer, est à mourir de rire. La réflexion de Lindor :

D'ogni parte io qui m'inciampo,

est de la plus belle musique que l'on ait jamais faite ; on ne saurait trouver plus de fraîcheur. La contre-partie de Mustafa :

Caro amico, non c'è scampo,

est le premier signe que Rossini ait jamais donné de son plus grand défaut musical. Ce chant de Mustafa est un chant de clarinette ; ce ne sont autre chose que des *batteries* destinées uniquement à faire briller la cantilène délicieuse confiée au ténor. Cimarosa avait l'art de rendre ces sortes de secondes parties agréables pour l'oreille, si par hasard l'attention s'égarait jusqu'à s'en occuper.

Ici, si, à une quatrième ou cinquième représentation, l'oreille songe à la seconde partie exécutée par Mustafa, elle ne trouve qu'une musique de concert par trop insignifiante, et le charme décroît. Je note ce défaut de Rossini avec le même regret qu'on remarque, dans une jolie figure de dix-huit ans, un léger pli de la peau, près de l'œil, qui deviendra une ride dix ans plus tard.

Rossini, au lieu de faire de la musique dramatique, eut pour la première fois, dans ce *duetto*, la fatale paresse ou la fatale méfiance de ne faire que de la musique de concert.

L'air d'Isabelle :

Cruda sorte ! amor tiranno,

est faible et sans génie. En revanche, où trouver des louanges dignes du fameux duetto :

Ai capricci della sorte ?

J'y vois une élégance que peut-être l'on chercherait en vain dans Cimarosa ; c'est cette élégance noble et simple qui fait de Rossini le musicien par excellence d'un auditoire français. Ce genre de mérite, tout à fait nouveau en musique, tient peut-être à ce qu'il y a moins de passion dans ce duetto que Cimarosa n'en eût mis. La transition :

Messer Taddeo...
Ride il babbeo,

est délicieuse.

Après un tel accès de folie, il fallait un repos pour les spectateurs ; le libretto est bien fait, en ce qu'il nous donne deux scènes de récitatif pour essuyer les larmes que le rire fou avait mises dans nos yeux.

Il y a un *repos* admirable dans la grande scène où le bey Mustafa reçoit Isabelle ; c'est le chant du chœur :

Oh ! che rara beltà.

Voilà un trait de génie, un instant de musique d'église dans un opéra buffa ; mais Rossini ayant peur d'ennuyer, l'a fait bien court.
La cantilène :

Maltrattata dalla sorte,

est un chef-d'œuvre de coquetterie : c'est, suivant moi, la première fois que la coquetterie a été peinte en Italie avec ses vraies couleurs. Cimarosa est un peu sujet à mettre les accents de l'amour véritable dans la bouche de ses coquettes. C'est peut-être la seule faute que ce grand homme ait à se reprocher en peignant les cœurs de femmes. Il fallait dans l'air d'Isabelle qu'il y eût à la fois assez d'amour pour tromper la dupe, et assez de gaieté pour amuser le public.

Le quartetto de Taddeo, dans le finale du premier acte, est excellent. Remarquez le trait :

Ah ! chi sa mai, Taddeo ?

Voilà le véritable style bouffe, voilà le comique dont la musique est capable, et il est peint avec toute la largeur de pinceau possible.

Jamais, au contraire, il n'y eut de chant plus frais et plus délicat * que celui de Lindor qui entre. à l'instant, avec la femme délaissée et son amie :

Pria di dividerci da voi, signore.

Voilà une opposition admirable, voilà un effet rapide et entraînant que Mozart et Cimarosa peuvent envier.

Je crois que les plus grands sots pourraient envier à nos littérateurs estimables la critique qu'ils ont faite de la fin de ce finale.

Il est bien vrai que le bey dit :

Come scoppio di cannone
La mia testa fa bumbùm. *

que Taddeo dit aussi :

Sono come una cornacchia
Che spennata fa crà, crà [1].

Comment ces pauvres gens ne se sont-ils pas dit que Marmontel ou M. Étienne auraient pu écrire huit ou dix vers délicieux, délicats, charmants

1. Telle que le retentissement du canon, ma tête fait bon... bon.

Taddeo. — Je suis comme une corneille qui, après avoir perdu ses plumes, fait crà, crà. — Il faut juste autant d'esprit pour critiquer ces paroles que pour les faire.

pour ce finale, et la musique cependant être comme celle de Dalayrac ou de Mondonville ? C'est comme si l'on s'avisait de louer, dans la *Transfiguration*, le soin qu'a pris Raphaël de peindre ce tableau sur une toile très fine et de première qualité de Hollande.

A Venise, à la fin de ce finale chanté par Paccini, Galli et la Marcolini, les spectateurs ne pouvaient plus respirer, et s'essuyaient les yeux.

L'impression est bien celle que les gens de goût attendent d'un opéra buffa ; elle est extrêmement forte, c'est donc un chef-d'œuvre. On n'était pas obligé, à Venise ou à Vicence, de descendre jusqu'à exprimer les détails de ce raisonnement ; tout le monde s'écriait en mourant de rire : Sublime ! divin !

Ce qui caractérise ce chef-d'œuvre, c'est l'extrême rapidité et l'absence de l'emphase. Il est impossible de dire plus en moins de mots ; mais comment faire entendre ces choses à des gens qui font attention aux paroles ? Rousseau s'est chargé de la réponse. On trouve cette phrase italienne dans un certain endroit de ses œuvres : *Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica* [1].

1. Pauvre Jacques, ne pense plus aux femmes, et étudie les mathématiques. *(Confessions.)*



SECOND ACTE.

Dans le second acte, rien de plus vif que l'entrée de Taddeo :

Ah ! signor Mustafa !

L'auteur du libretto fait preuve de talent en cet endroit ; la situation est forte, elle est expliquée en peu de mots, fort clairement et d'une manière comique. Il serait difficile de trouver quelque chose de plus gai que l'air et la pantomime :

Viva il gran Kaïmakan !

Mais il faut pour cela que l'on ose exécuter la pantomime, et c'est ce qu'on n'a pas fait à Paris. Rien cependant de plus inoffensif ; mais la dignité !

La fin de l'air :

Quà bisogna far il conto,

égale les plus jolies idées bouffes de Cimarosa, et cependant c'est un style tout à fait différent, beaucoup plus d'esprit et beaucoup moins de chaleur.

Je vous engage à étudier l'accompagnement et la cantilène du raisonnement que fait le pauvre Taddeo réduit à la dure extrémité de choisir entre

le pal et son amour pour Isabelle. L'expression des paroles :

Se ricuso... il palo è pronto,
E se accetto... è mio dovere
*Di portargli il candeliere **
Kaïmakan, signore, io resto.

est admirable. Voilà de ces choses pour lesquelles il faut du génie, et que l'étude et l'application empêchent de trouver, loin de les fournir à l'imagination d'un maestro ; voilà de ces choses qu'on ne voit jamais chez les Allemands.

Il n'y avait qu'une manière de finir un air aussi gai. La poétique de l'art aurait dit * à tous les compositeurs vulgaires : il faut un moment de tristesse ; mais comment être profondément triste, en même temps très simple, et de toute nécessité fort rapide ? Rossini a répondu par la phrase sublime et si facile en apparence :

Ah Taddeo ! quant' era meglio
Che tu andassi in fondo al mar !

Il n'est personne qui ait été à la cour, et à qui ces félicitations reçues sur un avancement qui désole, et avec une politesse forcée, ne rappellent les souvenirs les plus gais de ce pays-là. L'effet est si profond, qu'il y a des jours où l'on a pitié de Taddeo, en dépit de sa qualité si ridicule d'amant non préféré.

Après un air et un chœur si comiques, il fallait

un long repos. et il a été ménagé avec beaucoup d'art par l'auteur du libretto.

L'air d'Isabelle :

Per lui che adoro,

devait peindre la coquetterie ; cette fois Rossini n'a pas été aussi heureux que dans le duetto du premier acte. Les roulades élégantes et redoublées d'Isabelle laissent tranquille et froide l'imagination du spectateur. Le fond de l'étoffe est si pauvre, que l'on voit malgré soi que les broderies sont mises pour la cacher, et non pour en augmenter la magnificence et l'effet.

Rossini retrouve tout son génie dans le quintetto :

Ti presento di mia mano
Ser Taddeo Kaïmakan.

C'est peut-être le chef-d'œuvre de la pièce. Toute cette musique est éminemment dramatique. Rien de plus gai et en même temps de plus vrai que le trait d'Isabelle :

Il tuo muso è fatto apposta.

Rien de plus coquet et de plus trompeur que :

Aggradisco, o mio signore.

Les éternûments du pauvre Mustafa ont fait rire même à Paris. L'obstination d'un sot piqué au jeu est parfaitement rendue par

Ch'ei starnuti fin che scoppia,
Non mi movo via di quà.

A peine commence-t-on à être las du genre bouffe et de l'excessive gaieté, que l'âme se repose sur la délicieuse phrase :

Di due sciocchi uniti insieme.

Mais à la fin, le chant du pauvre Mustafa est faible et commun :

Tu pur mi prende a gioco

n'est encore que des *batteries* de clarinette ; c'est de la musique d'écolier ou de paresseux.

En revanche, le terzetto *papataci* est de la plus grande force ; le contraste de la voix de ténor de Lindor avec la basse-taille de Mustafa :

Che vuol poi significar ?
... A color che mai non sanno,

est délicieux pour l'oreille ; voilà de ces effets tout à fait indépendants des paroles, et par conséquent invisibles aux gens qui ne veulent voir la musique qu'à travers les paroles.

Rien de plus gai et de plus entraînant que la fin du terzetto :

Frà gl' amori e le bellezze.

Au milieu des flots du comique le plus vif, il y a un trait noble, délicat, presque tendre, qui produit un admirable contraste :

Se mai torno a miei paesi.

La scène de la prestation du serment est peut-être encore supérieure ; on l'a supprimée à Paris, et pourquoi ? Est-ce envie ? est-ce pour cette autre bonne raison qu'un des chefs de Louvois disait naguère à quelques dilettanti :

« Enfin, Messieurs, notre théâtre n'est pas un « théâtre du boulevard pour y faire des bouffon- « neries. »

J'abandonne la discussion de ce mystère qui est de peu d'importance ; tant pis pour les bonnes gens qui ne savent pas se faire donner du plaisir pour leur argent. Ils n'en font pas moins chaque soir des phrases admirables sur l'excellence et la supériorité du théâtre qui a l'honneur de leur ouvrir ses portes. *Il n'y a rien de comparable à ceci dans toute l'Italie*, se disent-ils entre eux. Pourquoi troubler leur joie ? elle est si innocente ! Je me trouvai une fois dans ma vie vis-à-vis de quelques grappes d'un petit raisin vert et assez aigrelet qu'on nous apportait au dessert dans un château près d'Édimbourg. A quoi bon en médire ? N'aurait-il pas été méchant d'attrister le riche amateur qui faisait venir ce raisin, à grands frais, dans des serres chaudes immenses ? Ce brave homme n'avait jamais vu de chasselas de Fontainebleau, et il aurait eu bien plus d'esprit qu'il n'appartient * à un millionnaire possesseur de serres chaudes, s'il eût pu comprendre qu'absolument parlant, dans le pays où le raisin croît en plein air, il peut être

supérieur à celui qu'il cultive à si grands frais. Si j'eusse pris la parole, j'aurais joué le rôle ridicule d'un jardinier qui apporte de bien loin une nouvelle méthode de culture ; il propose sa méthode, et il n'y a que lui pour jurer de son excellence.

La bonhomie du public de Louvois, qui n'a pas le courage de se faire donner complètes les pièces de Rossini, est d'autant plus exemplaire qu'il doit y avoir quelque part un article de règlement qui défend de rien supprimer dans les ouvrages représentés sur les théâtres royaux. Peut-être aussi que, tout règlement à part, un homme tel que Rossini, à qui l'on daigne accorder quelque talent, aurait droit à ce qu'on voulût bien ne pas mutiler ses œuvres, et les entendre au moins une fois telles qu'il les a faites. Mais que deviendrait la place d'arrangeur et ses privilèges ? Laissons ce bon public se féliciter de sa politesse, et se faire un sujet de vanité du droit de siffler, dont il s'est tout doucement laissé priver ; en revanche, il n'use pas mal de celui d'applaudir. J'ai vu hier (juin 1823) quatre actrices françaises chanter à la fois dans l'opéra italien des *Nozze di Figaro.* Quel triomphe flatteur pour l'*honneur national* ! Il a beaucoup applaudi ; il avait entre autres plaisirs celui de la variété : chacune de ces demoiselles chantait aigre à sa manière ; mais voilà ce que les journaux libéraux n'oseront pas dire, de peur de hasarder leur popularité.

Le génie, dans l'*Italiana in Algeri*, finit avec le magnifique terzetto qu'on a trouvé trop gai pour Paris. L'air de la fin est à la fois un tour de force en faveur de madame Marcolini ; où trouver une *prima donna* d'une poitrine assez robuste pour chanter un grand air à roulades à la fin d'une pièce aussi fatigante ? Voilà de ces choses qui embarrassent en Italie et empêchent quelquefois de donner *l'Italiana* ; à Louvois, jamais de difficultés semblables ; mademoiselle Naldi a chanté cet air-là comme tous les autres.

Cet air est en même temps un monument historique. Quoi ! un monument historique dans le finale d'un opéra buffa ? — Hélas ! oui, Messieurs, cela est peut-être contre les règles, mais cela n'en a pas moins l'audace d'être.

Pensa alla patria, e intrepido
Il tuo dover adempi ;
Vedi per tutta Italia
Rinascere gli esempi
Di ardire e di valor [1].

Napoléon venait de recréer le patriotisme *, banni d'Italie, sous peine de vingt ans de cachot, depuis la prise de Florence par les Médicis en 1530. Rossini sut lire dans l'âme de ses auditeurs, et donner à leur imagination un plaisir dont elle sentait

1. Songe à la patrie, sois intrépide, accomplis ton devoir ; pense que l'Italie a vu plus d'une fois parmi ses enfants des exemples sublimes de valeur et de dévouement.

le besoin. Mais, attentif à ne pas leur demander longtemps le même genre de rêveries, à peine leur a-t-il inspiré les sentiments les plus nobles par la belle mélodie :

Intrepido
Il tuo dover adempi,

qu'il songe à les délasser par :

Sciocco tu ridi ancora.

Ici la bassesse d'un certain parti qui protestait contre la renaissance des sentiments généreux et profonds en Italie, fut flétrie par le chant :

Vanne, mi fai dispetto,

toujours couvert d'applaudissements aux premières représentations.

Rivedrem le patrie arene

est doux et tendre. L'amour de la patrie prend ici les accents de l'autre amour.

Ce sont là les derniers accents de ce charmant opéra. Partout ailleurs qu'à Paris, où je crois qu'il y a eu *haute trahison*, ce chef-d'œuvre n'a jamais ennuyé. Figurez-vous *Andromaque* donnée aux *Français*, et l'aimable Monrose remplissant le rôle d'Oreste ; c'est à peu près l'équivalent de mademoiselle Naldi jouant la folle Isabelle. Cette jolie personne doit se réserver pour les rôles d'Aménaïde

ou de Juliette, dans lesquels elle peut être assurée de plaire à nos oreilles autant qu'à nos yeux.

Voilà, me direz-vous, des raisonnements bien longs et surtout bien sérieux sur un jeu d'enfant, sur un opéra buffa. — Je conviens de tout, et de la futilité du sujet, et de la longueur de la dissertation. Croyez-vous que si des enfants voulaient vous expliquer l'art de faire des châteaux de cartes qui puissent s'élever jusqu'au second étage sans qu'un souffle les renverse, il ne leur faudrait pas un certain temps pour vous exposer leurs idées, et que surtout ils ne mettraient pas un grand sérieux à une chose si intéressante pour eux ? Voyez en moi l'un de ces enfants. Certainement vous n'acquerrez pas des idées bien nettes ou bien utiles en parlant musique ; mais si le ciel vous a donné un cœur, vous acquerrez des plaisirs.

CHAPITRE IV

LA PIETRA DEL PARAGONE.

Il me semble que c'est madame Marcolini qui fit engager *(scritturare)* [1] Rossini à Milan pour l'automne de 1812. Il fit, pour la Scala, la *Pietra del Paragone.* Il avait vingt-un ans. Il eut le bonheur d'être chanté par la Marcolini, et par Galli, Bonoldi,

1. La *scrittura* est une petite convention de deux pages, ordinairement imprimée, qui contient les obligations réciproques du *maestro* ou du chanteur, et celles de l'*impresario* qui les engage *(scrittura)*. Il y a beaucoup d'intrigues pour les *scritture* des premiers talents, cela est amusant ; je conseille au voyageur de voir de près cette diplomatie-là, il y a souvent plus d'esprit que dans l'autre. Là, comme pour la peinture, les coutumes du pays où l'art a pris naissance se confondent avec la théorie de cet art, et souvent expliquent plusieurs de ses procédés. Le génie de Rossini a presque toujours été influencé par la *scrittura* qu'il avait signée. Un prince qui lui eût fait une pension de trois mille francs l'aurait mis à même d'attendre le moment de l'inspiration pour écrire, et eût donné, par ce simple moyen, une physionomie nouvelle aux productions de son génie.

et Parlamagni, à la fleur de leur talent, et qui tous eurent un succès fou. La bonté du public s'étendit jusqu'au pauvre Vasoli, ancien grenadier de l'armée d'Égypte, presque aveugle, et chanteur du troisième ordre, qui se fit une réputation dans l'air du *Missipipi.*

La *Pietra del Paragone* est, suivant moi, le chef-

Nos compositeurs français, MM. Auber, Boïeldieu, Berton, etc., écrivent un opéra tous les ans fort à leur aise ; Rossini, rappelant les beaux temps de la peinture, a écrit, pendant toute sa jeunesse, comme le Guide peignait, quatre ou cinq opéras par an, pour payer son hôte et sa blanchisseuse. J'ai honte de descendre à des détails aussi vulgaires ; j'en demande pardon au lecteur ; mais enfin c'est une biographie que j'écris, et telle est la vérité. Le difficile dans tous les genres, c'est de lutter avec les malheurs qui ont quelque chose de bas et de commun, et qui repoussent ainsi le secours de l'imagination. C'est au milieu de telles circonstances que Rossini a conservé la fraîcheur de son génie ; il est vrai que, les mœurs de l'Italie actuelle n'étant qu'une suite et une conséquence des républiques du moyen âge, la pauvreté n'y est pas avilissante, et avilissante comme en France, pays monarchique, où avant tout il faut *parestre*, comme dit si bien le baron de Fœneste *.

Une chose qui passe pour miraculeuse en Italie, c'est un impresario qui ne fait pas banqueroute, et qui paie régulièrement ses chanteurs et son maestro. Quand on voit de près quels pauvres diables sont ces impresari, on a réellement pitié du pauvre maestro qui, pour vivre, est obligé d'attendre l'argent que ces gens mal vêtus doivent lui payer. La première idée qui se présente en voyant un *impresario* italien, c'est que, dès qu'il verra vingt sequins ensemble, il achètera un habit et prendra la fuite avec les sequins.

* Roman très curieux d'Agrippa d'Aubigné, presque aussi intéressant que l'Histoire de sa vie écrite par lui-même. Cette histoire peint Henri IV presque aussi bien que Quentin Durward nous représente Louis XI. J'y vois sur Henri IV des anecdotes que je n'ose citer. Ce roi fut un grand homme sans doute, mais non pas un grand homme à l'eau rose. Il y a des traits de ressemblance frappants entre Henri IV et Napoléon, entre certains passages de la vie de d'Aubigné et les Mémoires de Las Cases. Un seul mobile est différent : Henri IV aimait les femmes comme Napoléon les batailles.

d'œuvre de Rossini dans le genre bouffe. Je prie le lecteur de ne pas s'effrayer à cette phrase admirative ; je me garderai bien de hasarder une analyse comme celle de l'*Italiana in Algeri* : la *Pietra del Paragone* n'est pas connue à Paris ; des gens d'esprit ont eu de bonnes raisons pour ne la faire paraître que mutilée ; elle a manqué son effet *, et pour toujours.

Le libretto est fort bien ; ce sont encore des situations fortes qui se succèdent avec une rapidité charmante, elles sont expliquées fort clairement, en peu de mots, et très souvent ces mots sont comiques. Ces situations, quoiques vives et faisant un appel direct et puissant aux passions et aux goûts habituels de chaque personnage, ne s'écartent point de la vie réelle et des habitudes sociales de cette heureuse Italie, si fortunée par son cœur, si malheureuse par ses petits tyrans. Le chef-d'œuvre du talent, en un tel pays, c'est que ces situations *fortes*, bien loin de montrer la vie sous un point de vue triste et qui n'a qu'un vernis de gaieté, comme *l'Intérieur d'un bureau* ou *le Solliciteur* [1], dont les héros me font pitié à la seconde fois que je les vois, ne réveillent pas même une seule idée sombre ; mais c'est en vain que l'on cherche-

1. Je cite les seules véritables comédies de l'époque. La comédie, au Théâtre-Français, n'est plus qu'une *épître sérieuse* coupée en dialogues et abondante en morale. Voir *la Fille d'honneur, les Deux Cousines, les Comédiens*, etc.

rait, dans un libretto italien, ces mots spirituels qui étincellent dans les pièces du Gymnase, et font tant de plaisir à la première représentation et même à la seconde.

Cet opéra s'appelle *la Pierre de touche*, parce qu'il s'agit d'un jeune homme, le comte Asdrubal, qui vient d'hériter d'une fortune considérable, et qui tente une épreuve, qui *essaie* comme avec une *pierre de touche* le cœur des amis et même des maîtresses qui lui sont arrivés en même temps que la fortune. Un homme vulgaire serait heureux du concert de flatteries et d'égards qui environne le comte Asdrubal ; tout lui rit excepté son propre cœur : il aime la marquise Clarice, jeune veuve qui, avec une trentaine d'autres amis, est venue passer le temps de la *villegiatura* dans son palais, situé au milieu de la forêt de Viterbe, dans le voisinage de Rome ; mais peut-être Clarice n'aime en lui que sa brillante fortune et son grand état de maison.

Tous les voyageurs se rappelleront la forêt de Viterbe et ses aspects délicieux. C'est de là que Claude Lorrain et Guaspre Poussin ont tiré tant de beaux paysages. Ces sites charmants sont tout à fait d'accord avec les passions qui agitent les habitants du château. Le comte Asdrubal a un ami intime, jeune poète sans vanité académique, sans affectation, mais non pas sans amour. Joconde, c'est le nom du jeune enthousiaste, aime aussi la marquise Clarice. Il soupçonne qu'on lui préfère

Asdrubal. Clarice, de son côté, pense que, si elle laisse paraître sa passion pour Asdrubal, il pourra croire, même en acceptant sa main, qu'elle a été bien aise de partager une grande fortune et une belle existence dans le monde.

Parmi la foule de parasites et de flatteurs de toutes les espèces qui abondent au château du comte, le poète a placé sur le premier plan don Marforio, le journaliste du pays. En France, ce sont les premiers hommes de la nation [1] qui se chargent du soin de nous parler tous les matins ; c'est tout le contraire en Italie. Ce don Marforio, intrigant, poltron, *vantard*, méchant, mais non pas sot, se charge du soin de nous faire rire, de concert avec un don Pacuvio, nouvelliste acharné, qui a toujours un secret d'importance à confier à tout le monde. Ce ridicule, presque impossible en France à cause de la demi-liberté de la presse dont nous jouissons, se trouve à chaque pas en Italie, où les gazettes sont archicensurées et où les gouvernements ne se font pas faute de faire jeter en prison douze ou quinze indiscrets qui ont redit une nouvelle dans un café, et ne les lâchent que lorsque chacun a confessé de qui il tient la nouvelle fatale, et qui souvent est un conte à dormir debout.

Don Pacuvio et don Marforio, le nouvelliste

1. MM. Jouy, de La Mennais, Étienne, le vicomte de Chateaubriand, Benjamin Constant, de Bonald, de Pradt, le comte de Marcellus, Mignet, Buchon, Fiévée, etc., etc.

et le journaliste de Rome, ont pour faire la conversation avec eux, dans le château d'Asdrubal, deux jeunes parentes du comte, qui ne seraient pas fâchées de l'épouser. Elles emploient pour y parvenir tous les petits moyens d'usage en pareille occurrence, et don Marforio est leur conseiller intime.

Au lever de la toile, tous ces caractères sont mis en jeu d'une manière aussi vive que pittoresque par un chœur superbe ; don Pacuvio, le nouvelliste assommant, veut absolument communiquer une nouvelle de la dernière importance aux amis du comte, et même aux deux jeunes femmes qui prétendent à sa main. Le nouvelliste est fort mal reçu et finit par mettre tout le monde en fuite ; il poursuit ses victimes.

Joconde, le jeune poète passionné, et don Marforio, le journaliste, paraissent et chantent ensemble un duo littéraire, et qui, comme on le pense bien, n'en est pas moins vif pour cela. « J'anéantis mille poètes par un seul coup de mon journal, » dit le folliculaire :

Mille vati al suolo io stendo
Con un colpo di giornale.

« Faites-moi la cour, et vous aurez de la gloire. — Je la mépriserais à ce prix ! s'écrie le jeune poète. Que peut-il y avoir de commun entre un journal et moi ? » Ce duetto est extrêmement piquant, et il fallait Rossini pour le faire. On y admire de

la légèreté, du feu, de l'esprit et une absence totale de passion. Le malin journaliste, trouvant Joconde inattaquable par la vanité, le quitte en lui lançant un mot piquant sur son amour malheureux pour Clarice : « Il y a bien de la grandeur d'âme, lui dit-il, mais il y a rarement du succès à lutter contre des millions, avec un cœur bien épris pour tout avantage. » Cette triste vérité navre le jeune poète ; ils sortent tous les deux, et cette aimable Clarice, dont on a tant parlé, paraît enfin ; elle chante la cavatine :

Eco pietosa tu sei la sola,

aussi célèbre en Italie que l'air de *Tancrède*, mais que les prudents directeurs de notre Opéra-Buffa ont eu l'esprit de supprimer.

On sent combien il est dans les moyens de la musique de peindre un amour sans espoir, et avec lequel les scènes précédentes nous ont fait faire une connaissance intime. Il s'agit d'un amour non plus contrarié par l'obstacle vulgaire d'un père ou d'un tuteur, mais par la crainte, bien autrement cruelle, de paraître aux yeux de ce qu'on aime n'avoir qu'une âme vile et commune. Les connaisseurs trouvent que cette différence est immense.

Eco pietosa (dit Clarice) *tu sei la sola*
Che mi consola nel mio dolor [1].

1. Écho, nymphe aimable, comme moi malheureuse, tu es la seule qui daignes me consoler dans ma douleur.

En effet, où trouver une confidente dans la situation de Clarice ? il n'en est plus pour les âmes un peu élevées. Toutes les amies possibles auraient dit à Clarice : Épousez, épousez bien vite, n'importe par quel moyen, et vous serez aimée ensuite si vous pouvez.

Pendant que Clarice chante, le comte, qui se trouve dans un bosquet voisin, s'avise de faire l'écho * ; c'est une idée folle et hors de son système à laquelle il n'a pas la force de résister. Quand Clarice dit :

Quel dirmi, o dio, non t' amo,

le comte répond : *amo.* Voilà une nuance que Rossini n'avait pas dans l'air de *Tancrède* ; qu'on juge de l'effet qu'une situation aussi bien faite pour l'opéra et les douces illusions de la musique aurait produit à Paris ! C'est bien là ce qu'ont senti nos *directeurs* prudents.

Clarice a un instant de bonheur, mais l'aveu de la tendresse du comte n'a été que passager ; elle le rencontre un moment après, il est aussi gai, aussi aimable, mais aussi froidement poli que jamais. Il médite sa grande épreuve ; on le voit donner les dernières instructions à l'intendant qui doit le seconder. Il s'est aperçu de l'amour malheureux de Joconde pour Clarice, et il est bien aise de voir par lui-même comment ira en son absence le malheur de son ami. Le comte disparaît enfin pour revenir

bientôt après déguisé en Turc. Le Turc a fait présenter par huissier à l'intendant une lettre de change en très bonne forme, signée par le père du comte Asdrubal, et dont le montant, deux millions, absorbera la plus grande partie de la fortune du comte. L'intendant ne manque pas de reconnaître véritable et valable la signature du père de son maître, et tout le monde croit celui-ci ruiné. Il paraît enfin sous son costume de Turc et vient commencer le plus beau finale bouffe que Rossini ait jamais écrit.

Sigillara est le mot barbare et à moitié italien avec lequel Galli, déguisé en Turc, répond à toutes les objections qu'on peut lui faire. Il veut mettre les scellés partout. Ce mot baroque, sans cesse répété par le Turc, et dans tous les tons, puisqu'il fait sa réponse à tout ce qu'on peut lui dire, fit une telle impression à Milan, sur ce peuple né pour le *beau*, qu'il fit changer le nom de la pièce. Si vous parlez de la *Pietra del Paragone* en Lombardie, personne ne vous entend ; il faut dire *il Sigillara*.

C'est ce finale qu'on a supprimé à Paris.

La réplique du Turc au journaliste, qui veut s'opposer à ce que les huissiers mettent les scellés sur sa chambre et ses papiers, est célèbre en Italie, par le rire inextinguible qu'elle fit naître dans le temps.

D. Marforio. — Mi far critica giornale
Che aver fama in ogni loco.
Il Turco. — Ti lasciar al men per poco
Il bon senso a respirar [1].

L'effet du finale *Sigillara* fut délicieux pour le public ; cet opéra créa à la Scala une époque d'enthousiasme et de joie ; on accourait en foule à Milan de Parme, de Plaisance, de Bergame, de Brescia et de toutes les villes à vingt lieues à la ronde. Rossini fut le premier personnage du pays ; on s'empressait pour le voir. L'amour se chargea de le récompenser. A la vue de tant de gloire, la plus jolie peut-être des jolies femmes * de la Lombardie, jusque-là fidèle à tous ses devoirs, et qu'on citait en exemple aux jeunes femmes, oublia ce qu'elle devait à sa gloire, à son palais, à son mari, et enleva publiquement Rossini à la Marcolini *. Rossini fit de sa jeune maîtresse la première musicienne peut-être de l'Italie ; c'est à côté d'elle, sur son piano, et à sa maison de campagne de B****, qu'il a composé la plupart des airs et des *cantilènes* qui, plus tard, ont fait le succès de ses trente chefs-d'œuvre.

Tout respirait alors le bonheur en Lombardie. Milan, capitale brillante d'un nouveau royaume, où le *taux* de la sottise exigée par le roi était moins

1. Je fais un journal parfait, qu'on recherche en tous lieux ; vous voulez l'interrompre ? — Ainsi du moins, pour quelques instants le bon sens pourra respirer.

élevé que dans tous les états voisins, réunissait tous les genres d'activité, tous les moyens de faire fortune et d'avoir des plaisirs ; or, pour un pays comme pour un individu, ce n'est pas tant d'être riche qui fait le bonheur, c'est de le devenir. Les mœurs nouvelles de Milan avaient une vigueur inconnue depuis le moyen âge [1], et cependant nulle affectation, nulle pruderie, nul enthousiasme aveugle pour Napoléon ; on ne lui donnait de la flatterie basse qu'autant qu'il la payait bien et argent comptant.

Ce bonheur de la Lombardie, en 1813, était d'autant plus touchant qu'il allait finir. Je ne sais quel vague pressentiment faisait déjà prêter l'oreille aux coups du canon qu'on entendait dans le nord. Pendant le succès fou de la *Pietra del Paragone*, nos armées fuyaient sur le Borysthène et le d... *u*... * s'avançait à grands pas.

Quelle que soit l'indifférence habituelle et peut-être un peu jouée de Rossini, il ne peut s'empêcher quelquefois de parler avec l'accent de l'enthousiasme, si rare chez lui, de cette belle époque de sa jeunesse où il fut heureux en même temps que tout un peuple qui, après trois cents ans d'éteignoir, s'élançait au bonheur.

Le second acte de la *Pietra del Paragone* s'ouvre

1. Bulletins de l'armée d'Espagne, les généraux Bertoletti, Zucchi, Schiassetti, etc. ; le comte Prina, ministre ; le peintre Appiani, le poète Monti, etc., etc.

par un quartetto unique dans les œuvres de Rossini ; il exprime parfaitement le ton et le charme d'une conversation aimable entre gens qui ont des sentiments vifs, mais qui cependant ne se livrent pas actuellement au bonheur d'en parler.

Vient ensuite un duel comique entre don Marforio, le journaliste, qui a eu l'insolence de parler d'amour à Clarice, et Joconde, le jeune poète, qui l'adore sans en être aimé et qui prétend la venger.

Le journaliste, poussé à bout, s'écrie :

Dirò ben di voi nel mio giornale.
— Potentissimi dei ! sarebbe questa
Una ragion più forte
Per ammazzarti subito [1].

Ce duel se complique par l'arrivée du comte, qui prétend aussi se faire rendre raison d'un article insolent que le journaliste a fait sur ses malheurs. Le grand terzetto qui résulte de cette situation peut soutenir la comparaison avec le célèbre duel des *Nemici generosi* de Cimarosa ; la différence entre les deux maestri est toujours celle de la passion à l'esprit.

La plaisanterie forcée du journaliste poltron, qui voudrait bien terminer l'affaire à l'amiable :

1. Don Marforio. — Eh bien ! laissez-moi faire, je vous arrangerai de la gloire dans mon journal.
Joconde. — Dieux immortels ! Voilà une nouvelle raison pour t'expédier sans délai.

Con quel che resta ucciso
Io poi mi batterò,

est délicieuse en musique.

Le chant :

Ecco i soliti saluti,

pendant que les deux amis, qui ont pris les épées apportées sur des plats d'argent par deux laquais en grande livrée, font les saluts d'usage dans les salles d'armes, est parfait. Les idées qu'il réveille ont juste le degré de sérieux nécessaire pour tromper un homme d'esprit rendu bête par la peur.

Ce terzetto, délicieux partout, eut un succès fou en Italie, où, presque dans chaque ville, il faisait plaisanterie *ad hominem* contre le journaliste officiel qui, malgré ses hautes protections, voit toujours fondre sur lui de temps à autre quelques-uns de ces orages de coups de bâton dont Scapin se moque. A Milan, où tout le monde se connaît, le succès fut plus fou qu'ailleurs ; l'acteur qui jouait don Marforio s'était procuré un habit complet que toute la ville avait vu porter par le journaliste protégé de la police.

La *Pietra del Paragone* finit par un grand air comme l'*Italiana in Algeri*. La Marcolini voulut paraître sous des habits d'homme, et Rossini fit arranger par le poète que Clarice se déguiserait en capitaine de hussards, toujours pour arracher au comte l'aveu de son amour.

Personne à Milan, pas même le journaliste plaisanté, ne s'avisa de trouver absurde qu'une jeune dame romaine, de la première distinction, s'amusât à prendre l'uniforme de capitaine de hussards et eût l'idée de venir saluer le public le sabre à la main, à la tête de sa troupe. Si la Marcolini l'avait exigé, Rossini l'eût fait chanter à cheval. L'air est fort beau ; mais ce n'est qu'un grand air de bravoure ; et au moment où l'intérêt devrait être le plus vif, la passion manque, l'imagination ne sait plus où se prendre pour être électrisée, et l'on finit pauvrement par applaudir des roulades comme dans un concert.

A Milan, Rossini vola l'idée de ses *crescendo* *, depuis si célèbres, à un compositeur nommé Joseph Mosca, qui se mit dans une grande colère.

CHAPITRE V

LA CONSCRIPTION ET L'ENVIE.

Après tant de succès, Rossini alla revoir Pesaro et sa famille à laquelle il est passionnément attaché. Il n'a écrit de sa vie qu'à une seule personne, c'est sa mère, et il adresse sans façon ses lettres * :

All' ornatissima signora Rossini, madre del celebre maestro, in Bologna.

Tel est le caractère de l'homme ; moitié au sérieux, moitié en se moquant, il avoue la gloire qui l'entoure et ne songe guère à la petite modestie d'académie ; c'est ce qui me fait croire qu'à Paris il n'aurait pas de succès personnel. Heureux par son génie au milieu du peuple le plus sensible de l'univers, enivré d'hommages au sortir de l'enfance, il croit en sa propre gloire, et ne voit pas pourquoi

un homme tel que Rossini ne serait pas naturellement et sans concession au même rang qu'un général de division ou qu'un ministre. Ils ont gagné un gros lot à la loterie de l'ambition ; lui, il a gagné un gros lot à la loterie de la nature *. Cette phrase est de Rossini, je la lui ai entendu dire à Rome, en 1819, un soir qu'il faisait attendre la société du prince Chigi.

Vers le temps de son voyage à Pesaro, il eut un nouveau succès alors bien rare ; les terribles lois de la conscription s'abaissèrent devant son génie naissant. Le ministre de l'intérieur du royaume d'Italie osa proposer une exception en sa faveur au prince Eugène * ; et le prince, malgré la peur affreuse que lui faisaient les lettres de Paris, céda à la voix publique. Rossini, dégagé du métier de soldat, alla à Bologne ; il y était attendu par des aventures du même genre que celles de Milan, l'enthousiasme du public et l'amour des plus belles.

Les rigoristes de Bologne, célèbres en Italie, et qui jouent en musique à peu près le même rôle que les membres de l'Académie française pour les trois unités, lui reprochèrent avec raison de faire quelquefois des fautes contre les règles de la composition *. Il en convint. « Je n'aurais pas tant « de fautes à me reprocher, dit-il aux pauvres rigo- « ristes, si je lisais deux fois mon manuscrit ; « mais vous savez que j'ai à peine six semaines « pour composer un opéra ; je m'amuse pendant le

« premier mois. Et quand voulez-vous que je « m'amuse, si ce n'est à mon âge et avec mes suc- « cès ? Voulez-vous que j'attende d'être vieux et « envieux ? Enfin arrivent les quinze derniers « jours ; j'écris tous les matins un duetto ou un « air, que l'on répète le soir. Comment voulez- « vous que je m'aperçoive d'une faute de gram- « maire dans les accompagnements *(l'istrumenta- « zione)* ? »

On fit grand bruit dans les cercles de Bologne de ces fautes de grammaire. Des pédants prétendirent jadis que Voltaire ne savait pas l'orthographe. — Tant pis pour l'orthographe, dit Rivarol.

A Bologne, M. Gherardi répondait aux déclamations des pédants, qui reprochaient amèrement à Rossini des infractions nombreuses aux règles de la composition : « Qui a fait ces règles ? sont-ce des gens supérieurs en génie à l'auteur de *Tancrède* ? Une sottise, parce qu'elle est antique et que tous les maîtres d'école l'enseignent, cesse-t-elle d'être une sottise ?

« Examinons ces prétendues règles : et d'abord qu'est-ce que des règles que l'on peut enfreindre sans que le public s'en aperçoive et sans que ses plaisirs en soient le moins du monde diminués ? »

Je crois qu'à Paris M. Berton, de l'Institut, a renouvelé cette querelle [1]. Le fait est qu'on ne

1. J'ai des craintes sérieuses que quelques méchants ne mettent en doute mon respect profond pour tous les

remarque nullement ces fautes en entendant les opéras de Rossini. C'est comme si l'on faisait un crime à Voltaire de ne pas employer les mêmes coupes de phrase et les mêmes *tours* que La Bruyère

compositeurs français en général, tant anciens que modernes, et pour M. Berton en particulier. Je crois faire un acte de justice envers M. Berton et envers moi, en reproduisant ici les lettres curieuses auxquelles je fais allusion dans le texte. Ce que je crains avant tout, c'est de passer pour *mauvais Français* ; on conviendra qu'il serait affreux pour moi qu'une simple brochure sur la musique me fît perdre à jamais ma réputation de patriotisme.

LETTRE DE M. BERTON.

Abeille du 4 août 1821.

« M. Rossini a une imagination brillante, de la verve, de l'originalité, une grande fécondité ; mais il sait qu'il n'est pas toujours pur et correct ; et, quoi qu'en disent certaines personnes, la pureté du style n'est pas à dédaigner, et les fautes de la syntaxe de la langue dans laquelle on écrit ne sont jamais excusables. M. Rossini sait tout cela, et c'est pourquoi je me permets de le dire ici. D'ailleurs, puisque les écrivains de nos journaux quotidiens se constituent juges en musique, ayant pris mes licences dans *Montano*, le *Délire*, *Aline*, etc., je crois avoir le droit de donner mon opinion *ex professo*. Je la donne avec franchise et la signe, ce que ne font pas toujours certaines personnes qui s'efforcent incognito de faire et défaire des réputations. Tout ceci n'a été suggéré que par l'amour de l'art, et dans l'intérêt même de M. Rossini. Ce compositeur est, sans contredit, le talent le plus brillant que l'Italie ait produit depuis Cimarosa ; mais on peut mériter le titre de célèbre sans pourtant être à la hauteur de Mozart. »

Je me refuse le plaisir de transcrire de longs passages d'une brochure de M. Berton, intitulée : *De la musique mécanique et de la musique philosophique, par M. Berton, membre de l'Institut royal de France*, 1821, 24 pages. M. Rossini y est remis à sa place. Il paraît que cet Italien ne s'élève pas au-dessus de la *musique mécanique.* Dans une autre dissertation de sept pages, insérée dans l'*Abeille* (tome IV, page 267), M. Berton prouve que l'auteur d'*Otello* n'a fait que des

et Montesquieu. Le second de ces grands écrivains disait : « Un membre de l'Académie française écrit « comme on écrit, un homme d'esprit écrit comme « *il* écrit. »

arabesques en musique. En Italie, un M. Majer, de Venise *, vient d'établir la même vérité.

RÉPONSE DU *Miroir* (11 août 1821).

Ce n'est plus au rédacteur novice d'une feuille obscure que j'ai affaire ; ce n'est plus des traits d'un compositeur de salon que j'ai à me défendre. Un athlète vigoureux et renommé par plus d'une victoire descend dans la lice, et m'y porte le défi le plus formel. L'auteur de *Montano*, d'*Aline* et du *Délire* provoque en moi l'admirateur d'*Otello*, de *Tancrède* et du *Barbier*. Les antirossinistes comptent enfin dans leurs rangs un homme dont ils peuvent se prévaloir. Les préjugés du professorat sont avoués par un des maîtres de la scène, et la contre-révolution musicale a pour champion un membre de l'Institut.

M. Berton prélude au combat par des paroles dont la hauteur inusitée dans la polémique littéraire trahit le sentiment intime et profond de son incontestable supériorité. J'en fais la remarque, mais je suis loin de lui en faire un reproche. J'aime, au contraire, cette expression franche et naïve d'une noble confiance : une attitude fière convient à un brave, et la forfanterie du langage n'est pas déplacée dans le duel. M. Berton ne se contente pas d'admirer les anciens, il s'efforce encore de les imiter ; il sait que dans ces luttes héroïques, dont Homère et Virgile nous ont laissé de si brillantes descriptions, les combattants ne manquaient jamais, avant d'en venir aux mains, d'échanger une foule d'expressions de menace et de dédain. Il est vrai que le plus présomptueux n'était pas toujours le plus vaillant : témoin Pâris, qui provoquait tous les jours les plus illustres guerriers du camp des Grecs, et s'enfuyait, comme un cerf timide, au moment du combat ; mais cela n'ôte rien à ce que l'usage dont je parle avait de respectable, et l'exemple n'en est pas moins bon à suivre pour un adorateur de la savante antiquité. Quant à moi, qui ne professe pas, comme M. Berton, pour les hommes et pour les choses d'autrefois un culte absolument exclusif, il est tout simple que je n'emprunte pas pour me défendre le ton sur lequel il a cru devoir

Il fallait un prétexte à l'envie d'une cinquantaine de compositeurs *connus*, qui venaient de se voir anéantis en quelques mois par les œuvres d'un étourdi de vingt ans. Ces sortes de reproches,

m'attaquer. J'opposerai à sa jactance renouvelée des Grecs ma modestie et ma politesse toutes modernes. Il ne me sera pas difficile d'être moins impérieux et moins tranchant, soit que j'exprime mon sentiment sur la partition d'*Otello*, soit que je dise mon opinion sur Racine, que ce savant musicien place fort au-dessus de l'auteur de *Brutus* et de *Mahomet.*

M. Berton me reproche de ne pas signer mes articles : cet illustre professeur s'exagère beaucoup, à ce qu'il paraît, l'importance de notre débat ; il se croit encore au temps des disputes sur les partitions de Gluck et de Piccini : une querelle musicale est presque à ses yeux une affaire d'honneur ; il oublie d'ailleurs que je ne l'ai nommé dans aucun de mes articles, et que l'agression est toute de son côté. S'il était question de toute autre chose que d'un cartel littéraire, je me ferais connaître avec empressement ; mais j'aurai grand soin de m'en abstenir tant que nous ne bataillerons que sur la prééminence de Racine ou de Voltaire, de Mozart ou de Rossini. Une signature aussi respectable que celle de M. Berton pourrait encore recommander un article qui n'aurait par lui-même aucune espèce de valeur : un nom aussi obscur que le mien ferait peut-être perdre à mes opinions le crédit qu'elles se sont acquis auprès du public. J'en conclus que mon honorable adversaire n'a pas tort quand il signe, et qu'à mon tour j'ai raison quand je ne signe pas.

C'est un épouvantable blasphème aux yeux de M. Berton que de trouver Rossini plus *dramatique* que Mozart : ce blasphème, si c'en est un, je l'ai réellement proféré. Le crime est donc clairement défini : reste à savoir si l'accusation est fondée, et si le public, seul jury que je reconnaisse, attache du blâme aux paroles pour lesquelles je suis dénoncé. Je pourrais, à la rigueur, me dispenser de dire en quoi l'auteur d'*Otello* est plus dramatique, puisque M. Berton s'abstient de montrer en quoi il l'est moins ; mais le savant académicien auquel je réponds m'a déclaré qu'ayant pris ses licences dans *Montano*, dans le *Délire*, et même dans *les Rigueurs du cloître*, il se croyait le droit d'être cru sur parole quand il assignait le rang d'un compositeur. Voltaire écrivant son commentaire sur Corneille, La Harpe et M. Lemercier

soutenus par une *classe*, font toujours un certain effet, et ils seront reproduits tant qu'on applaudira Rossini. La discussion des *fautes d'orthographe* occuperait quarante pages et ennuierait mortelle-

analysant dans la chaire de l'Athénée les ouvrages de nos plus grands écrivains, avaient assez habituellement la complaisance de prouver ce qu'ils affirmaient. On peut dire cependant qu'ils avaient pris aussi leurs licences, le premier dans vingt chefs-d'œuvre, le second dans *Warwick* et *Philoctète*, le dernier dans *Pinto, Plaute* et *Agamemnon*. Mais il paraît que les professeurs du Conservatoire ont des licences qui leur sont particulières, et auxquelles les gens de lettres ne participent pas. J'avais cru jusqu'à ce jour qu'ils se bornaient à réclamer pour leurs doctes partitions l'important privilège de tout dire sans rien prouver.

Rossini ne se contente pas de dire, il prouve ce qu'il dit : son éloge est dans ce peu de mots. Voilà en quoi et pourquoi il est dramatique. Il dessine ses caractères, il conduit son action comme si le poète n'était pas à ses côtés. La vivacité spirituelle de Figaro, la maligne défiance du tuteur de Rosine, ce mélange de fureur et de tendresse qui caractérise l'amour d'Othello, voilà des beautés vraiment dramatiques qui, en perdant l'appui des paroles, conserveraient encore la plus grande partie de leur charme ou de leur grandeur. Qu'il y ait ailleurs plus d'harmonie musicale, un style plus sévère et plus correct, une obéissance plus scrupuleuse aux règles de la composition, toutes ces qualités sont, pour l'effet dramatique, d'utiles auxiliaires, mais elles ne le constituent pas essentiellement. Soyez de bonne foi ; oubliez vos préventions d'école, et faites taire le préjugé des noms ; prêtez à Mozart l'attention de l'esprit autant que celle de l'oreille ; et dites si le Figaro des *Noces* est aussi original, aussi piquant, aussi scénique que le Figaro de Rossini. Que m'importe à moi, spectateur d'une représentation théâtrale, que l'intendant du comte Almaviva chante des airs délicieux, qui n'ont avec son caractère ou sa situation que des rapports éloignés ou imparfaits ? Quand je veux entendre des sons, je vais au concert ; quand je vais au spectacle, j'y cherche le rire ou l'émotion. Que l'auteur du drame qu'on représente devant moi s'appelle poète, chorégraphe ou compositeur ; qu'il procede par des paroles, par des notes ou par des pas, peu importe ; il a atteint le but de son art, il a rempli sa promesse et mon attente,

ment ; je la supprime. Le seul exposé technique des objections des pédants remplirait dix feuillets. Le lecteur peut aller à Feydeau un jour où l'on donne *Montano et Stéphanie*, et le lendemain venir

quand, par une fidèle peinture des mœurs, par l'enchaînement des scènes, par la vérité des situations et des caractères, il est arrivé à ce degré d'imitation où j'oublie que le spectacle qui m'est offert n'est qu'une récréation ingénieuse et un mensonge convenu. C'est ce qu'a fait Rossini plus qu'aucun autre compositeur, et autant que le lui ont permis les étroites limites de l'art dans lequel il a obtenu des succès si nombreux et si brillants. Le poème est pour Mozart une traduction indispensable ; il n'est pour Rossini qu'un second accompagnement : le Figaro du *Barbier* est un personnage tout à fait comique ; le Figaro de Mozart n'est qu'un excellent musicien.

Quoi qu'en ait dit mon illustre antagoniste, je ne crois pas que Rossini, qu'il appelle M. Rossini, répudie les éloges que j'ai donnés à ses admirables compositions. S'il en était ainsi, l'auteur d'*Otello* serait un homme tout à fait prodigieux. Il joindrait la palme du caractère à celle du talent. Ce double miracle est peu vraisemblable. Les musiciens modestes sont presque aussi rares que les musiciens dramatiques.

SECONDE RÉPONSE (n° 173) A L'OCCASION D'*Otello*.

Otello continue d'attirer la foule : le mérite de cet opéra n'est plus contesté aujourd'hui que par quelques professeurs de piano, musiciens anatomistes pour qui le mérite de l'originalité, de l'esprit et de la verve dramatique disparaît devant l'irrégularité d'un finale ou les imperfections d'un quintette. Le public, qui a trop de raison pour chercher au spectacle autre chose que du plaisir, se garde bien de chicaner un compositeur qui lui plaît, sur ses prétendues infractions aux axiomes du Conservatoire et aux théories du professorat. Il n'attend pas pour s'émouvoir qu'il y soit autorisé par les puristes de la rue Bergère, et ses bravos sont indépendants de la justesse du contre-point.

La querelle qui s'est élevée entre les appréciateurs du talent de Rossini et les partisans de l'ancien régime musical, vient peut-être uniquement de ce que de part et d'autre les mots ont été mal définis. On a dit que l'auteur d'*Otello*

au *Tancrède.* M. Berton apparemment n'est pas tombé dans ces fautes de composition qu'il reproche avec tant de hauteur à M. Rossini : eh bien ! je prie le lecteur de répondre la main sur la cons-

et du *Barbier* était plus essentiellement dramatique que la plupart de ses concurrents et de ses prédécesseurs. Cette assertion, mal comprise, a mis les professeurs sens dessus dessous. Le Dictionnaire de l'Académie suffisait pour nous mettre d'accord. On y aurait vu que le mérite dramatique est indépendant de la perfection du style et de l'obéissance servile aux règles de la composition. Non que, sous ce double rapport même, Rossini soit, à beaucoup près, aussi défectueux que le prétendent ses détracteurs ; mais, en accordant qu'il mérite à cet égard tous les reproches dont il est l'objet, il reste démontré, au moins par le fait, que les partitions de ce célèbre compositeur sont plus parlantes, plus expressives, plus populaires que celles des maîtres les plus renommés. Voilà ce que j'entends par le mot *dramatique*, et il est impossible de l'entendre autrement. La musique est un art dont les moyens sont étroits et limités. Otez-lui le secours des paroles qu'elle est chargée de traduire, et qui la traduisent à leur tour, et vous en ferez une sorte d'idiome hiéroglyphique intelligible pour quelques adeptes, indéchiffrable pour le vulgaire des auditeurs. Celui qui, par la combinaison des signes sonores dont se compose l'alphabet musical, produira l'expression la plus rapprochée du langage ordinaire, sera le plus dramatique et le plus vrai. C'est là précisément ce qu'a fait Rossini. Il est de tous les compositeurs celui qui peut le plus se passer de poète ; il a, autant que possible, affranchi son art d'une nécessité qui lui ôte la moitié de sa gloire. C'est un étranger plein de grâces, qui, à force d'esprit, parvient à se faire entendre sans interprète : c'est un auteur naturel et facile qui triomphe des obscurités de la langue dans laquelle il écrit, et qui, pour être compris des gens du monde, n'a pas toujours besoin des éclaircissements d'un commentateur.

Que Mozart soit plus riche et plus harmonieux, Pergolèse plus fini et plus correct, Sacchini plus suave et plus pur, tout cela peut être vrai sans que le public et moi nous ayons tort de trouver que Rossini se met mieux en rapport avec notre intelligence, et possède plus intimement le secret de nos goûts et de nos impressions. Il y a dans la musique de Rossini je ne sais quoi de vivant et d'actuel qui manque

cience ; quelle est la différence des deux ouvrages ?

Il y a dans chaque ville d'Italie vingt croque-notes, qui, pour un sequin, se seraient chargés de corriger toutes les fautes de langue d'un opéra

aux magnificences de Mozart ; ses couleurs n'ont peut-être pas autant d'éclat, mais il saisit mieux la ressemblance, et c'est la ressemblance qu'au théâtre on cherche avant tout. Les musiciens dramatiques ne sont que des peintres de portraits.

Si ces réflexions paraissent justes, elles pourront servir de préface au traité de paix que je suis très disposé à conclure avec mes savants antagonistes. Mozart sera pour eux le premier des musiciens qui font de la musique. Rossini sera à nos yeux le premier des musiciens qui font des opéras. Au moyen de cette distinction, nous serons tous d'accord.

Il ne me restera plus qu'à faire entendre raison aux détracteurs de la musique italienne, autre espèce de maniaques et d'exclusifs qui mettent la nationalité au nombre des éléments qui constituent le mérite d'une romance ou d'un quatuor. Ces honnêtes gens ne veulent pas qu'on soit cosmopolite en fait de plaisir ; ils oublient que la musique n'est ni française, ni ultramontaine, ni allemande, ni espagnole ; elle est bonne ou mauvaise, et voilà tout. Son certificat d'origine n'ajoute rien à son mérite ou à ses défauts. Il n'y a, au fait, que deux espèces de musique : la musique qui plaît, et la musique qui ne plaît pas.

Les partitions de Rossini n'ont pas besoin, pour être rangées dans la première de ces catégories, des talents auxquels l'administration de la rue de Louvois a remis le soin de leur exécution ; mais ces talents méritent aussi beaucoup d'éloges, et il est juste de dire que l'opéra italien n'a peut-être jamais été joué avec un ensemble aussi parfait. Madame Pasta, depuis ses débuts, a fait de véritables progrès. Garcia se montre dans *Otello* chanteur habile et grand tragédien ; il saisit à merveille toutes les nuances dont se compose le caractère violent et passionné de l'amant Des eddemona.

Les gens qui aiment les bonnes raisons et les arguments forts en musique me sauront un gré infini d'avoir reproduit la lettre de M. Berton, de l'Institut, et surtout de leur avoir indiqué l'*Abeille*, journal où ce grand compositeur a déposé,

de Rossini. J'ai ouï faire une autre objection : les pauvres d'esprit, en lisant ses partitions, se scandalisent de *ce qu'il ne tire pas un meilleur parti de ses idées*. C'est l'avare qui traite de fou l'homme riche et heureux qui jette un louis à une petite paysanne en échange d'un bouquet de roses. Il n'est pas donné à tout le monde de comprendre les plaisirs de l'étourderie.

A Bologne, le pauvre Rossini eut un embarras plus sérieux que celui des pédants : sa maîtresse de Milan, abandonnant son palais, son mari, ses enfants, sa réputation, arriva un beau matin dans sa petite chambre d'auberge plus que modeste. Le premier moment fut de la plus belle tendresse *; mais bientôt parut aussi la femme la plus célèbre et la plus jolie de Bologne (la princesse C...). Rossini se moqua de toutes deux, leur chanta un air bouffe, et les planta là ; il n'est pas fort pour l'amour-passion.

à diverses reprises, ses jugements sur M. Rossini, et les avis qu'il veut bien donner à cet Italien.

Quoi qu'il en soit de la force de la dialectique de M. Berton, il vient de mettre en lumière une réponse plus accablante encore pour l'auteur d'*Otello* et du *Barbier*. C'est la partition de *Virginie*, grand opéra fort correct, et qui, dans ce moment (juillet 1823), a un succès fou à l'Académie royale de Musique, et va faire le tour de l'Europe. Mais où trouver en Italie un acteur pour chanter le rôle d'Appius comme M. Dérivis ? Voilà une difficulté.

CHAPITRE VI

L'IMPRESARIO ET SON THÉATRE.

De Bologne, qui est le quartier général de la musique en Italie, Rossini fut engagé pour toutes les villes où se trouve un théâtre. On faisait partout aux impresari la condition de faire écrire un opéra par Rossini. On lui donnait en général mille francs par opéra, et il en faisait quatre ou cinq tous les ans.

Voici le mécanisme des théâtres d'Italie : un entrepreneur (et c'est très souvent le patricien le plus riche d'une petite ville ; ce rôle donne de la considération et des plaisirs, mais ordinairement il est ruineux), un riche patricien, dis-je, prend l'entreprise du théâtre de la ville où il brille ; il forme une troupe toujours composée de la *prima donna*,

le *tenore*[1], le *basso cantante*, le *basso buffo*, une seconde femme et un troisième bouffe. L'impresario engage un *maestro* (compositeur), qui lui fait un opéra nouveau, en ayant soin de calculer ses airs pour la voix des sujets qui doivent les chanter. L'impresario achète le poème *(libretto)* ; c'est une dépense de 60 ou 80 francs ; l'auteur est quelque malheureux abbé, parasite dans quelque maison riche du pays. Le rôle si comique du parasite, si bien peint par Térence, est encore dans toute sa gloire en Lombardie, où la plus petite ville a cinq ou six maisons de cent mille livres de rente. L'impresario, qui est le chef d'une de ces maisons, remet le soin de toutes les affaires financières de son théâtre à un régisseur, qui est d'ordinaire l'avocat archifripon qui lui sert d'intendant ; et lui, l'impresario, devient amoureux de la *prima donna* : le grand objet de curiosité dans la petite ville est de savoir s'il lui donnera le bras en public.

La troupe, ainsi organisée, donne enfin sa première représentation, après un mois d'intrigues burlesques et qui font la nouvelle du pays. Cette *prima recita* fait le plus grand événement public pour la petite ville, et tel que je n'en trouve point à lui comparer

1. On entend par *tenore* la voix forte de poitrine dans les tons élevés. Davide brille dans la voix de tête, le *falsetto*. On écrit en général l'opéra buffa et l'opéra *di mezzo carattere* pour des ténors à voix ordinaires, et qui, d'après les opéras où ils chantent, sont appelés *tenori di mezzo carattere*. Les vrais ténors brillaient dans l'opéra seria.

à Paris. Huit à dix mille personnes discutent pendant trois semaines les beautés et les défauts de l'opéra avec toute la force d'attention qu'ils ont reçue du ciel, et surtout avec toute la force de leurs poumons. Cette première représentation, quand elle n'est pas interrompue par une esclandre, est ordinairement suivie de vingt ou trente autres, après quoi la troupe se disperse. Cela s'appelle en général une saison *(una stagione)*. La meilleure saison est celle du carnaval. Les chanteurs qui ne sont pas engagés *(scritturati)* se tiennent communément à Bologne ou à Milan ; là ils ont des agents de théâtre qui s'occupent de les placer et de les voler.

Après cette petite description des mœurs théâtrales, le lecteur se fera tout de suite une idée de la vie singulière, et sans analogue en France, que Rossini mena de 1810 à 1816. Il parcourut successivement toutes les villes d'Italie, passant deux ou trois mois dans chacune. A son arrivée, il était reçu, fêté, porté aux nues par les dilettanti du pays ; les quinze ou vingt premiers jours se passaient à recevoir des dîners et à hausser les épaules de la bêtise du libretto. Rossini, outre qu'il a dans l'esprit un feu étonnant, a été élevé par sa première maîtresse (la comtesse P*** * de Pesaro) dans la lecture de l'Arioste, des comédies de Machiavel, des *Fiabe* de Gozzi, des poèmes de Buratti, et sent fort bien les sottises d'un libretto. *Tu mi hai dato versi, ma non situazioni*, lui ai-je entendu dire

plusieurs fois au poète crotté qui se confond en excuses et deux heures après lui apporte un sonnet, *umiliato alla gloria del più gran maestro d'Italia e del mondo.*

Après quinze ou vingt jours de cette vie dissipée, Rossini commence à refuser les dîners et les soirées musicales, et il prétend s'occuper sérieusement à étudier les voix de ses acteurs ; il les fait chanter au piano, et on le voit obligé de mutiler les plus belles idées du monde, parce que le *tenore* ne peut pas atteindre à la note dont sa pensée avait besoin, ou parce que la *prima donna* chante toujours faux dans le passage de tel ton à tel autre. Quelquefois, dans toute la troupe, il n'y a que le *basso* qui puisse chanter.

Enfin, vingt jours avant la première représentation, Rossini, connaissant bien les voix de ses chanteurs, se met à écrire. Il se lève tard, compose au milieu de la conversation de ses nouveaux amis, qui, quoi qu'il fasse, ne le quittent pas un instant de toute la journée *. Il va dîner avec eux à l'*Osteria*, et souvent souper ; il rentre fort tard, et ses amis le reconduisent jusqu'à sa porte en chantant à tue-tête de la musique qu'il improvise, quelquefois un *miserere*, au grand scandale des dévots du quartier. Il rentre enfin, et c'est à cette époque de la journée, vers les trois heures du matin, que lui sont venues ses idées les plus brillantes. Il les écrit à la hâte et sans piano, sur de petits bouts de papier,

et le lendemain il les arrange, les *instrumente*, pour parler son langage, en causant avec ses amis. Figurez-vous un esprit vif, ardent, que toutes choses frappent, qui tire parti de tout, qui ne s'embarrasse de rien. Ainsi, dernièrement, composant son *Moïse*, quelqu'un lui dit : Vous faites chanter des Hébreux, les ferez-vous nasiller comme à la synagogue ? Cette idée le frappe, et sur-le-champ il compose un chœur magnifique qui commence en effet par certaines combinaisons de sons qui rappellent un peu la synagogue juive. Une seule chose à ma connaissance peut paralyser ce génie brillant, toujours créateur, toujours en action, c'est la présence d'un pédant qui vient lui parler gloire et théorie et l'accabler de compliments savants. Alors il prend de l'humeur et se permet des plaisanteries souvent plus remarquables par leur énergie grotesque que par la mesure parfaite et l'atticisme. En Italie, comme il n'y a point eu de cour dédaigneuse s'amusant à épurer la langue, et que personne ne s'avise de songer à son rang avant que de rire, le nombre des choses réputées grossières ou ignobles est infiniment restreint ; de là, la couleur particulière de la poésie de Monti ; cela est noble, cela est sublime, et cependant cela ne rappelle nullement les scrupules et les timidités sottes d'un hôtel de Rambouillet. C'est le contraire de M. l'abbé Delille ; le mot *noble* n'a pas le même sens en Italie et en France.

Rossini dit un jour à un pédant, *monsignore* de son métier, qui l'avait relancé jusque dans sa petite chambre d'auberge et qui l'empêchait de se lever : « *Ella mi vanta per mia gloria*, etc. » « Vous voulez bien me parler de ma gloire : savez-vous, monseigneur, quel est mon véritable titre à l'immortalité ? c'est d'être le plus bel homme de mon siècle. Canova m'a dit qu'il compte me prendre un jour pour modèle pour une statue d'Achille. » A ces mots, il saute de son lit et paraît aux yeux du *monsignore* (prélat romain) en costume d'Achille, ce qui est un grand manque de respect en ce pays-là.

« Voyez-vous cette jambe, voyez-vous ce bras ? continue-t-il : quand on est fait de cette façon, je pense qu'on est sûr de l'immortalité... » Je supprime la suite du discours ; une fois lancé dans la mauvaise plaisanterie, il s'exalte par le son de ses paroles et par le rire fou que lui donnent ses propres idées ; il improvise des sottises à l'infini, il devient outrageant, et rien ne peut l'arrêter. Le *monsignore* pédant en fut bientôt réduit à prendre la fuite.

Composer n'est rien *, à ce que dit Rossini ; l'ennuyeux, c'est de faire répéter. C'est dans ce triste moment que le pauvre maestro endure le supplice d'entendre défigurer, dans tous les tons de la voix humaine, ses plus belles idées, ses cantilènes les plus brillantes ou les plus suaves. Il y a de quoi se siffler soi-même, dit Rossini. Il sort

triste des répétitions, il est dégoûté de ce qu'il admirait la veille.

Mais ces séances, si pénibles pour le jeune compositeur, sont à mes yeux le triomphe de la sensibilité italienne ; c'est là que rassemblés autour d'un mauvais piano éclopé, dans le taudis qu'on appelle le *ridotto* du théâtre de quelque petite ville, telle que Reggio ou Velletri, j'ai vu huit ou dix pauvres diables d'acteurs répéter au bruit de la cuisine et du tournebroche du voisin ; je les ai vus éprouver et rendre admirablement les impressions les plus fugitives et les plus entraînantes que puisse donner la musique ; c'est là que l'homme du nord, étonné, voit des ignorants, incapables de jouer une valse sur le piano, ou de dire quelle est la différence d'un ton à un autre, chanter et accompagner *par instinct*, et avec un *brio* admirable, la musique la plus singulière et la plus originale, que le maestro recompose et arrange sous leurs yeux à mesure qu'ils la chantent. Ils font cent fautes ; mais en musique, toutes les fautes qui sont faites par excès de verve sont bientôt pardonnées, comme en amour toutes les fautes qui viennent de trop aimer. Au reste, ces séances qui m'ont charmé, moi, ignorant, auraient sans doute scandalisé M. Berton de l'Institut.

L'homme de bonne foi, étranger à l'Italie, reconnaît sur-le-champ que rien n'est absurde comme de vouloir faire des compositeurs et des chanteurs

loin du Vésuve [1]. Dans ces pays du *beau*, l'enfant à la mamelle entend chanter, et ce n'est pas précisément des airs comme *Malbrouck* ou *C'est l'amour, l'amour*. Sous un climat brûlant, sous une tyrannie sans pitié, où parler est si dangereux, le désespoir ou le bonheur s'expriment plus naturellement par un chant plaintif que par une lettre. On ne parle que de musique ; on n'ose avoir une opinion et la discuter avec feu et franchise que sur la musique ; on ne lit et l'on n'écrit qu'une seule chose, ce sont des sonnets satiriques en dialecte de pays [2] contre le gouverneur de la ville ; et le gouverneur, à la première occasion, fait coffrer comme *carbonari* tous les poètes de l'endroit. Ceci est à la lettre, sans exagération aucune, et j'écrirais vingt noms si la prudence le permettait. Réciter le sonnet burlesque contre le gouverneur ou le souverain est beaucoup moins dangereux que discuter un principe politique ou un trait d'histoire. L'abbé ou le Cav. di M., qui fait le rôle d'espion, étant de la plus drôle d'ignorance, s'il répète au chef de la police, d'ordinaire homme d'esprit et renégat libéral, quelque raisonnement qui se tienne debout et qui ait l'apparence du sens commun, à l'instant la preuve de la police est faite, et il est clair que

1. *Tu regere imperio populos, Romane, memento.*
VIRGILE.

2. Sonnet de... à Reggio. Vision de Prina, Milan, 1816. Poèmes de Buratti, à Venise.

l'espion ne calomnie pas. Le préfet de police vous fait appeler et vous dit gravement : « Vous déclarez la guerre au gouvernement de mon maître, vous vous permettez de parler, *pescano in quel che dite* [1]. »

Réciter le sonnet satirique à la mode est au contraire un péché dont tout le monde se rend coupable, et dont tout le monde peut être accusé calomnieusement ; cela ne passe pas la portée connue de l'espion.

Nous avons laissé Rossini faisant répéter son opéra à un mauvais piano, dans le *ridotto* de quelque petit théâtre d'une ville du troisième ordre, comme Pavie ou Imola. Si cette petite salle obscure est le sanctuaire du génie musical et de l'enthousiasme des arts sans forfanterie et sans nulle idée au monde de comédie, en revanche aussi, toutes les prétentions et les disputes les plus grotesques de l'amour-propre le plus incroyable et le plus naïf s'étalent à l'envi autour de ce méchant piano. Quelquefois il y périt ; on le brise à coups de poing, et l'on finit par s'en jeter les morceaux à la tête. Je conseille à tout voyageur en Italie, sensible aux arts, de se donner ce spectacle. Cet intérieur de la troupe fait la conversation de toute la ville, qui attend son plaisir ou son ennui, pendant le mois le plus brillant de l'année, de la réussite ou de la chute

1. Mes administrés *pêchent* des idées dans ce que vous dites. Ce reproche est historique, 1819.

de l'opéra nouveau. Une petite ville, dans cet état d'ivresse, oublie l'existence du reste du monde ; c'est durant ces incertitudes que l'impresario joue un rôle admirable pour son amour-propre, et qu'il est à la lettre le premier homme du pays. J'ai vu des banquiers avares ne pas regretter d'avoir acheté ce rôle flatteur par la perte de quinze cents louis. Le poète Sografi a fait un acte charmant sur les aventures et les prétentions d'une troupe d'opéra. Il y a le rôle d'un ténor allemand qui n'entend pas un mot d'italien, qui est à mourir de rire. Cela est digne de Regnard ou de Shakespeare. La vérité est si *outrée*, c'est une si drôle de chose que des chanteurs italiens disputant sur les intérêts de leur gloire, enivrés qu'ils sont par les accents divins d'une musique passionnée, que l'embarras du poète a été de diminuer, d'affaiblir des trois quarts, et de ramener aux limites du vraisemblable, la vérité et la nature, bien loin de les charger. La vérité la plus vraie eût paru comme une caricature dépourvue de toute vraisemblance.

Marchesi (fameux *soprano* de Milan) ne voulait plus chanter, dans les dernières années de sa carrière théâtrale, à moins qu'au commencement de l'opéra sa première entrée n'eût lieu à cheval, ou du haut d'une colline. Dans tous les cas, le bouquet de plumes blanches qui se balançait sur son casque devait avoir au moins six pieds de haut.

Crivelli, encore aujourd'hui, refuse de chanter

son premier air, s'il n'y trouve pas la parole *felice ognora*, sur laquelle il lui est commode de faire des roulades.

Mais revenons à la ville d'Italie que nous avons laissée dans l'anxiété, et l'on peut dire dans l agitation qui précède le jour de la première représentation de son opéra.

Cette soirée décisive arrive enfin. Le maestro se place au piano ; la salle est aussi pleine qu'elle puisse l'être. On est accouru de vingt milles à la ronde. Les curieux campent dans leurs calèches au milieu des rues ; toutes les auberges sont combles dès la veille et l'on y est d'une insolence rare. Toutes les occupations ont cessé. Au moment de la représentation, la ville a l'air d'un désert. Toutes les passions, toutes les incertitudes, toute la vie d'une population entière est concentrée dans la salle.

L'ouverture commence : on entendrait voler une mouche. Elle finit, et là éclate un vacarme épouvantable. Elle est portée aux nues, ou sifflée ou plutôt hurlée sans miséricorde. Ce n'est plus, comme à Paris, des vanités inquiètes, interrogeant de l'œil la vanité du voisin [1] ; ce sont des énergumènes cherchant, à force de hurlements, de trépignements, de coups de cannes contre le dossier des banquettes, à faire triompher leur manière de

1. Toutes les premières représentations sont froides à Louvois.

sentir, et surtout voulant prouver qu'elle est la *seule bonne* ; car il n'y a rien au monde d'intolérant comme l'homme sensible. Dès que vous voyez dans les arts un homme modéré et raisonnable, parlez-lui bien vite d'économie politique ou d'histoire, il sera magistrat distingué, bon médecin, bon mari, excellent académicien, tout ce que vous voudrez enfin, excepté un homme fait pour sentir la musique ou la peinture.

A chaque air de l'opéra nouveau, après un silence parfait, recommence le vacarme épouvantable : le mugissement d'une mer en courroux ne vous en donnerait qu'une idée peu exacte.

On entend juger distinctement le chanteur et le compositeur. On crie : *bravo Davide, brava Pisaroni* ; ou bien toute la salle retentit des cris : *bravo maestro !* Rossini se lève de sa place au piano, sa belle figure prend l'expression de la gravité, chose rare chez lui ; il fait trois saluts, est couvert d'applaudissements, assourdi de cris singuliers ; on lui crie des phrases entières de louanges : ensuite l'on passe à un autre morceau.

Rossini paraît au piano durant les trois premières représentations de son opéra nouveau ; après quoi, il reçoit ses soixante-dix sequins (huit cents francs), prend part à un grand dîner d'adieu qui lui est donné par ses nouveaux amis, c'est-à-dire par toute la ville, et part en voiturin, avec un portemanteau beaucoup plus rempli de papiers de

musique que d'effets, pour aller recommencer le même rôle, à quarante milles de là, dans une ville voisine. Ordinairement, il écrit à sa mère le soir de la première représentation, et lui envoie, pour elle et pour son vieux père, les deux tiers de la petite somme qu'il a reçue. Il part avec huit ou dix sequins, mais le plus gai des hommes, et, chemin faisant, ne manque pas de mystifier quelque sot si le hasard lui fait la grâce de lui en envoyer. Une fois, comme il se rendait en voiturin d'Ancône à Reggio, il se donna pour un maître de musique ennemi mortel de Rossini, et passa tout le temps du voyage à faire chanter de la musique exécrable, qu'il composait à l'instant, sur les paroles connues de ses airs les plus célèbres, musique qu'il faisait bafouer comme étant celle des prétendus chefs-d'œuvre de cet animal nommé Rossini, que les gens de mauvais goût avaient la sottise de porter aux nues *. Il n'y a nulle fatuité à lui de mettre ainsi le discours sur la musique ; en Italie, c'est la conversation la plus à la mode ; et après un mot sur Napoléon, c'est toujours le propos auquel on revient.

CHAPITRE VII

GUERRE DE L'HARMONIE CONTRE LA MÉLODIE.

Je demande la permission de placer ici une digression qui abrégera beaucoup les discussions auxquelles nous allons être conduits par la vie orageuse que Rossini va mener, et par les succès disputés qui formèrent son lot aussitôt que les pédants l'eurent honoré de leur haine, et que tous les compositeurs quelconques, grands et petits, se furent ligués contre lui.

L'envie une fois réveillée à Bologne contre Rossini, ne lui permit plus d'obtenir les succès faciles de sa première jeunesse.

Rossini se moque des pédants; mais, s'il eut toujours assez de mépris pour les individus, l'espèce tout entière ne laissa pas que d'avoir beaucoup d'influence sur ses ouvrages, et une influence fatale.

Pour éclaircir l'idée, assez obscure, que les littérateurs de toutes les nations se sont faite du mot *goût*, on en est souvent revenu à la signification simple de ce mot. Les plaisirs du goût, dans le sens propre, sont ceux que sent un enfant auquel sa mère vient de donner une belle pêche.

Je m'empare, au profit de l'art musical, de ce joli enfant, si joyeux en ouvrant sa belle pêche : le goût des sucreries et des saveurs douces disparaîtra bientôt chez lui ; je le vois, à peine arrivé à seize ans, s'abreuver de bière avec délices, et cependant cette liqueur est d'un goût assez âpre, et qui offense d'abord, mais elle a beaucoup de piquant. Les sucreries sembleraient fades à ce jeune écolier que je vois demander de la bière avec tant d'empressement, en quittant une partie de barres.

Quelques années plus tard, ce n'est plus seulement la bière qui lui plaît ; l'éloignement qu'il éprouve pour ce qu'il appelle les saveurs insipides lui fait demander un mets allemand, le *saur-craut* ; ce mot baroque veut dire *choux aigre*. Il y a loin de là à la pêche, dont le parfum délicieux faisait son bonheur à trois ans. Pour terminer ma comparaison par des noms plus nobles, je rappellerai que le grand Frédéric, l'ami de Voltaire, parvenu à un âge avancé, avait un tel goût pour la cuisine fortement assaisonnée et les épices, que l'honneur de dîner à la table du roi était devenu une corvée pour les jeunes

officiers français que la mode faisait courir aux revues de Potsdam.

A mesure que l'homme vieillit, il perd le goût des fruits et des sucreries, qui charmaient son enfance, et contracte celui des choses piquantes et fortes. Boire de l'eau-de-vie serait un supplice pour un marmot de six ans, s'il n'était pas tout fier de faire usage du verre de papa.

Cette soif toujours croissante pour les aliments d'un goût piquant, cet éloignement pour ceux qui n'ont qu'une saveur douce et suave, voilà l'image, peut-être un peu trop vulgaire, mais d'ailleurs fort exacte, des révolutions de la musique de l'an 1730 à l'année 1823. Je compare la mélodie simple et charmante pour l'oreille aux fruits parfumés et doux qui font tant de plaisirs dans l'enfance. L'harmonie, au contraire, représente les mets piquants, âpres, fortement assaisonnés, dont le goût blasé éprouve le besoin en avançant dans la vie. C'est vers l'an 1730 que les Leo [1], les Vinci [2], les Pergolèse [3], inventèrent, à Naples, les chants les plus

1. Auteur de cet air sublime et si célèbre dans les annales de la musique antique, le *Misero pargoletto* de *Démophon* *.

2. Voir l'*Artaxerce* de Métastase, le chef-d'œuvre de Vinci.

3. Dans le genre pathétique, on n'a jamais surpassé l'air : *Se cerca, se dice* *, de l'*Olympiade. La Servante Maitresse* est un opéra buffa admirable ; il ne faudrait qu'y mettre des accompagnements et en ôter les récitatifs, pour faire courir tout Paris. Voilà un grand avantage des nations étrangères, les chants de Pergolèse n'ont pas pour elles le ridicule d'être des *choses passées de mode.*

Les portraits de nos grands-pères, avec leurs habits

doux, les mélodies les plus suaves, les cantilènes les plus voluptueuses dont il ait été donné à l'oreille humaine d'avoir la jouissance.

Je supprime les détails historiques *, qui, en arrêtant l'attention, diminueraient la clarté du point de vue général que je veux faire remarquer au lecteur.

De 1730 à 1823, le peuple musical, semblable à un jeune enfant qui devient un brillant jeune homme, et ensuite un vieillard un peu blasé, s'est toujours éloigné du genre doux et suave, pour courir au genre piquant et fort. On pourrait dire qu'il a laissé les pêches et leur délicieux parfum pour demander du *saur-craut,* des sauces épicées et du kirsch-wasser, aux grands compositeurs chargés de ses plaisirs, et qu'il paie avec de la gloire. Toutes ces comparaisons ne sont pas bien nobles, je l'avoue, mais elles me semblent claires.

Cette révolution, qui occupe un intervalle de quatre-vingt-dix ans dans les annales de l'esprit humain, a eu des périodes différentes et successives *. Où s'arrêtera-t-elle ? Je l'ignore : tout ce que je sais, c'est qu'à chaque période (et chacune d'elles * a duré douze ou quinze ans, à peu près le temps qu'un grand compositeur est à la mode), à chaque

brodés à la Louis XV, sont ridicules ; les fraises et les armures de nos aïeux du temps de François Ier nous les rendent au contraire vénérables, dans ces grands portraits qui nous regardent d'un air sévère.

période, dis-je, on a cru être arrivé au terme de la révolution.

Moi-même, je suis probablement aussi dupe de mes sensations qu'aucun de mes devanciers, en proclamant que la *perfection* de l'union de la mélodie * antique avec l'harmonie moderne, c'est le style de *Tancrède*. Je suis la dupe d'un magicien qui a donné les plaisirs les plus vifs à ma première jeunesse, et, par contre-coup, je suis injuste envers la *Gazza ladra* et *Otello*, qui me présentent des sensations moins douces, moins enchanteresses, mais plus piquantes et peut-être plus fortes.

Je prie le lecteur d'avoir cette profession de foi sous les yeux, toutes les fois que je me sers des mots *délicieux, sublime, parfait*. Dans les moments de froide philosophie et de respect pour les gens secs, je sens bien tout le ridicule dont ces mots sont susceptibles, mais je les emploie pour abréger.

On dit en France, pour indiquer une nuance d'opinion : *c'est un patriote de 89*; je me dénonce moi-même comme étant un *Rossiniste de 1815*. Ce fut l'année où l'on admira le plus en Italie le *style* et la musique de *Tancrède* [1].

Un amateur de 1780, préférant à tout, comme de juste, le style de Paesiello et de Cimarosa, trouverait

1. En musique tout comme en littérature, un ouvrage peut avoir un fort bon *style* et des idées assez communes, *et vice-versa*. Je préfère le *style* de Rossini, mais je trouve plus de génie à Cimarosa. Le premier finale du *Matrimonio segreto* offre la perfection du *style* et des *idées*.

probablement *Tancrède* aussi bruyant et aussi surchargé d'effets d'orchestre que me semblent l'être *Otello* et la *Gazza ladra.*

Loin de prétendre à une impartialité ridicule et impossible dans les arts, je proclame hardiment un principe qui me semble, du reste, tout à fait à la mode : je me déclare partial. L'impartialité dans les arts est, comme la *raison* en amour, le partage des cœurs froids ou faiblement épris. Je suis donc partial autant que peut l'être un *bon homme* de lettres. La différence, c'est que je ne veux faire pendre personne, pas même M. Maria Weber, l'auteur du *Freischütz*, l'opéra allemand qui fait fureur dans ce moment aux rives de la Sprée et de l'Oder.

Un partisan du *Freischütz* verra en moi un bon homme impossible à ennuyer, et qui a ses raisons pour admirer le genre simple. Il m'appliquera la phrase que je fais plus ou moins jolie, suivant que je suis plus ou moins bien né, et dont je me sers pour énoncer mon opinion sur les gens que charmait, vers l'an 1750, un opéra comique de Galuppi, avec ses longs récitatifs.

Je crois que, pour être clair, je n'ai rien de mieux à faire que de placer ici la liste des enchanteurs qui ont passé successivement en Italie pour avoir atteint le dernier terme de l'art et la perfection du vrai beau.

A chaque nouveau génie qui paraissait, il s'engageait une dispute générale fort vive, et surtout

impossible à terminer, entre les gens de quarante ans qui avaient vu de *meilleurs temps*, et les jeunes gens de vingt ; car un homme de talent écrit toujours dans le *style* (dans le mélange proportionnel de mélodie et d'harmonie) qu'il trouve à la mode à son entrée dans le monde [1].

Voici la liste des grands artistes * dont le nom a successivement servi d'anathèmes pour leurs successeurs immédiats :

Porpora brilla en.................	1710. [2]
Durante	1718.
Leo	1725.
Galuppi, surnommé il Buranello, parce qu'il était de la petite île de *Burano*, à une portée de canon de Venise	1728.
Pergolèse	1730.
Vinci	1730.
Hasse	1730.
Jomelli	1739.
Logroscino, l'inventeur des finales...	1739.

1. *Avoir du goût,* même en littérature, veut toujours dire habiller ses idées à la dernière mode, à la dernière mode de la très bonne compagnie. M. l'abbé Delille avait un goût parfait en 1786.

2. Souvent les premiers opéras d'un maestro restent les meilleurs. Le génie musical se développe de fort bonne heure ; mais il faut bien accorder quatre ou cinq ans à l'opinion publique pour qu'un compositeur fasse décidément négliger l'homme de talent qui l'a précédé. Je pense que c'est vers l'âge de vingt-cinq ans que les compositeurs célèbres, dont je donne la liste, ont commencé à être fort à la mode.

Guglielmi, créateur de l'opéra buffa..	1752.
Piccini..........................	1753.
Sacchini	1760.
Sarti	1755.
Paesiello........................	1766.
Anfossi..........................	1761.
Traetta	1763.
Zingarelli.......................	1778.
Mayer	1800.
Cimarosa	1790.
Mosca	1800.
Paër	1802.
Pavesi	1802.
Generali	1800.
Rossini / Mozart }	1812.

Je mets ces deux grands noms ensemble ; par l'effet combiné de l'éloignement des lieux, de la difficulté de lire Mozart, et du mépris des Italiens pour les artistes étrangers, on peut dire que Mozart et Rossini ont débuté ensemble en Italie vers l'an 1812.

Aujourd'hui il y a un maestro qui fait oublier l'auteur de *Tancrède* : c'est celui de la *Gazza ladra*, de *Zelmire*, de *Sémiramis*, de *Mosè*, d'*Otello* ; c'est le Rossini de 1820 [1].

1. Voici les époques exactes de quelques grands maîtres : Alexandre Scarlatti, né à Messine en 1650, meurt en 1730. C'est le fondateur de l'art musical moderne. — Bach,1685,

Je supplie que l'on me permette une seconde comparaison.

Voyez deux rivières majestueuses prendre leur source en des contrées éloignées, parcourir des régions fort différentes, et cependant finir par confondre leurs eaux : tels sont le Rhône et la Saône. Le Rhône tombe des glaciers du mont Saint-Gothard, entre la Suisse et l'Italie ; la Saône prend sa source dans le nord de la France ; le Rhône parcourt en bondissant la vallée étroite et pittoresque du Valais ; la Saône arrose les fertiles campagnes de la Bourgogne. Ces grands cours d'eau viennent enfin se réunir sous les murs de Lyon pour former ce fleuve majestueux et rapide, le plus beau de la France, qui va passer si vivement sous les arcades du pont Saint-Esprit, et faire trembler le plus hardi nautonier.

Telle est l'histoire des deux écoles de musique, l'allemande et l'italienne ; elles ont pris naissance en lieux bien distants, Dresde et Naples. Alexandre

1750. — Porpora, né en 1685, mort en 1767. — Durante, 1663, 1755. — Leo, 1694, 1745. — Galuppi, 1703, 1785. — Pergolèse, 1704, 1737. — Händel, 1684, 1759. — Vinci, 1705, 1732. — Hasse, 1705, 1783. — Jomelli, 1714, 1774. — Benda, mort en 1714. — Guglielmi, 1727, 1804. — Piccini, 1728, 1800. — Sacchini, 1735, 1786. — Sarti, 1730, 1802. — Paesiello, 1741, 1815. — Anfossi, 1736, 1775. — Traetta, 1738, 1779. — Zingarelli, né en 1752. — Mayer, 1760. — Cimarosa, 1754, 1801. — Mozart, 1756, 1792. — Rossini, 1791. — Beethoven, 1772. — Paër, 1774. — Pavesi, 1785. — Mosca, 1778. — Generali, 1786. — Morlachi, né en 1788. — Pacini, né en 1800. — Caraffa, 1793. — Mercadante, 1800. — Kreutzer, de Vienne, né en 1800, l'espoir de l'école allemande.

Scarlatti créa l'école d'Italie, Bach créa l'école allemande [1].

Ces deux grands courants d'opinions et de plaisirs différents, représentés aujourd'hui par Rossini et Weber, vont probablement se confondre pour ne former qu'une seule école ; et leur réunion à jamais mémorable doit peut-être avoir lieu sous nos yeux, dans ce Paris qui, malgré les censeurs et les rigueurs, est plus que jamais la capitale de l'Europe [2].

Placés par le hasard au point de la réunion, debout sur le promontoire élevé qui sépare encore ces courants majestueux, observons les derniers mouvements de leurs ondes immenses, et les derniers tourbillons qu'elles forment avant de se réunir à jamais.

D'un côté, je vois Rossini donnant *Zelmire* à Vienne en 1823 ; de l'autre, je vois Maria Weber triompher le même jour * à Berlin avec le *Freischütz.*

Dans l'école italienne de 1815, et dans l'opéra de *Tancrède,* que je prends comme le représentant de cette école, afin d'éviter toute idée vague ou obscure, les accompagnements ne nuisent pas au chant.

1. Je ne garde pas toutes les avenues contre la critique.
2. Il faudrait, il est vrai, que le théâtre de l'Opéra-Buffa fût organisé d'une manière à peu près raisonnable. Il paraît qu'en 1823 le but secret est de le faire tomber. On veut nous lasser d'*Otello*, de *Roméo* et de *Tancrède* ; il nous manque madame Fodor et un ténor.

Rossini trouva ce juste degré de clair-obscur harmonique * qui *irrite* doucement l'oreille sans la fatiguer. En me servant du mot *irriter*, j'ai parlé le langage des physiologistes. L'expérience prouve que l'oreille a toujours besoin (en Europe du moins) de se reposer sur un accord parfait ; tout accord dissonant lui déplaît, *l'irrite* (ici faire une expérience sur le piano voisin), et lui donne le besoin de revenir à l'accord parfait.

CHAPITRE VIII

IRRUPTION DES CŒURS SECS. — IDÉOLOGIE DE LA MUSIQUE.

L'*harmonie* doit-elle se faire remarquer par elle-même, et détourner notre attention de la *mélodie*, ou simplement augmenter l'effet de celle-ci ?

J'avoue que je suis pour ce dernier parti. Je vois que dans les beaux-arts, les grands effets sont produits, en général, par une seule chose extrêmement belle, et non par la réunion de plusieurs choses médiocrement touchantes. Le cœur humain n'a que des émotions peu vives lorsque ses jouissances sont entremêlées de la nécessité de choisir entre deux plaisirs de nature différente. Si je sens le besoin d'entendre de l'harmonie magnifique, je vais à une symphonie de Haydn, de Mozart ou de Beethoven ; je vais au *Mariage secret*, ou au *Roi Théodore*,

si j'aime la mélodie. Si je désire jouir de ces deux plaisirs réunis autant que possible, je vais voir à la Scala *Don Juan* ou *Tancrède.* J'avoue que si je pénètre plus avant dans la nuit de l'harmonie, la musique a moins de charmes *pour moi.*

Il faut un tour de force pour être incorrect en écrivant une phrase de mélodie ; rien n'est au contraire plus facile que de faire des fautes en notant dix mesures d'harmonie.

La science est nécessaire pour écrire de l'harmonie. Voilà la nécessité fatale qui a donné prétexte aux sots et aux pédants de toutes les couleurs, pour s'immiscer dans la musique.

Sans vouloir faire contre les savants une mauvaise épigramme, les gens qui connaissent le monde avoueront avec moi que si aujourd'hui l'*Histoire de Charles XII* de Voltaire se présentait incognito à l'Académie des Inscriptions pour avoir le prix, les savants académiciens ne seraient frappés, dans ce charmant ouvrage, que de quelques inexactitudes de détail, et certes il serait malheureux : tel paraît, aux yeux des pédants en musique, un ouvrage de Rossini. Je leur rends justice ; ils sont de bonne foi quand ils l'injurient [1].

La science du chant, telle qu'elle est aujourd'hui au Conservatoire de Paris, enseigne à produire une suite de mots bien enchaînés d'après les règles de

1. Voir l'*Abeille* de 1821, et la *Pandore* du 23 juillet et du 12 août 1823.

la syntaxe ; mais, du reste, ces mots n'offrent aucun sens.

Rossini, au contraire, opprimé qu'il était par le nombre et la vivacité des sentiments et des nuances de sentiment qui se présentaient à la fois à son esprit, a fait quelques petites fautes de grammaire. Dans ses partitions originales il les a presque toujours notées avec une croix +, en écrivant à côté : *Per soddisfazione de' pedanti.* Un élève, après six mois de Conservatoire, voit ces négligences, qui souvent sont des essais.

Il nous reste à donner un coup d'œil à l'état actuel de la grammaire musicale. Ces fautes de Rossini sont-elles de véritables fautes ? Qui a fait cette grammaire ? sont-ce des gens supérieurs en génie à Rossini ? Il ne s'agit pas ici, comme pour les langues, de noter avec une scrupuleuse fidélité les usages d'une nation ; les gens qui ont écrit la langue musicale sont en trop petit nombre pour qu'il y ait, à proprement parler, un *usage général.* La musique attend son Lavoisier. Cet homme de génie fera des expériences sur le cœur humain et sur l'organe de l'ouïe lui-même. Tout le monde sait que le bruit d'une scie que l'on aiguise, d'un morceau de liège que l'on coupe, de deux orgues de Barbarie jouant des airs différents, ou simplement d'un papier que l'on chiffonne, suffit pour mettre aux abois certaines personnes à nerfs délicats.

Il y a des oppositions ou des accords de sons

dont les effets agréables sont aussi marqués que l'est, dans un sens opposé, le cri du liège que l'on coupe ou du papier que l'on chiffonne.

Le Lavoisier de la musique *, auquel j'accorde libéralement un cœur très sensible à ses effets, se livrera à plusieurs années d'expériences, après quoi il *déduira* de ses expériences les règles de la musique.

Dans son ouvrage, au mot *colère*, il nous présentera les vingt cantilènes qui lui semblent exprimer le mieux le sentiment de la *colère* ; il en fera de même pour la *jalousie*, l'*amour heureux*, les *tourments de l'absence*, etc.

Souvent l'accompagnement rappelle à notre imagination une nuance de sentiment que la voix seule ne pourrait pas exprimer.

L'homme supérieur dont j'invoque la présence donnera les airs qu'il aura choisis comme exprimant le mieux la *colère*, avec leurs accompagnements. Font-ils plus d'effet avec ou sans accompagnements? Jusqu'à quel point peut-on compliquer ces accompagnements ?

Toutes ces grandes questions, résolues par *des expériences*, établiront enfin une véritable théorie de la musique *, basée sur la *nature du cœur humain* en Europe, et sur les *habitudes de l'oreille*.

La plupart des règles, qui oppriment dans ce moment le génie des musiciens, ressemblent à la philosophie de Platon ou de Kant ; ce sont des

billevesées mathématiques inventées avec plus ou moins d'esprit et d'imagination, mais dont chacune a grand besoin d'être soumise au creuset de l'expérience [1]. Ce sont des règles impérieuses qui ne sont appuyées sur rien [2], ce sont des conséquences qui ne partent d'aucun principe ; mais par malheur il en est de l'autorité de ces règles comme de celle des rois ; elles sont environnées de beaucoup de gens en crédit, qui ont le plus grand intérêt du monde à soutenir leur infaillibilité. Si l'on ébranle le respect pour les règles, si l'on a la scandaleuse témérité de vouloir examiner le droit qu'elles ont d'être *des règles*, que deviendra l'importance et la vanité d'un professeur au Conservatoire ?

Voulez-vous savoir ce qui arrive aux plus spirituels d'entre eux ?

Les esprits justes, M. Cherubini par exemple, arrivés à une certaine époque de leur carrière, s'aperçoivent qu'il y a absence de fondements dans l'édifice qu'ils élèvent ; la peur les saisit ; ils quittent l'étude du langage du cœur pour s'enfoncer dans un examen philosophique. Au lieu d'élever de belles colonnes ou des portiques élégants, ils perdent le temps de leur jeunesse à pousser en terre des fouilles profondes. Quand enfin ils sortent tout

1. Bacon dirait aussi de la musique : *Humano ingenio non plumæ addendæ, sed potius plumbum et pondera.*

2. Voir les raisonnements ascétiques de Socrate, p. 200 du Platon de M. Cousin, t. I.

poudieux de ces tranchées obscures, leur tête est surchargée de vérités mathématiques ; mais le beau temps de la jeunesse est passé, et leur cœur se trouve vide des sentiments dont la présence met en état d'écrire de la musique, comme le duetto d'*Armide* :

Amor possente nome. *

Il y a des accords qui sont d'un effet évident, d'une expression pour ainsi dire parlante : il ne faut que les entendre une fois pour convenir de leur qualité. C'est une expérience que je conseille fort aux amateurs qui ont une âme. Le précipice dont ils ont à se garder, c'est l'impatience naturelle à tous les hommes, qui leur fera prendre le roman de la science pour son histoire.

Rien n'est pénible comme d'examiner, de douter, quand on a des plaisirs. Plus ceux de la musique sont entraînants et voluptueux, et plus les doutes sont pénibles et odieux. Dans cette position de l'âme, la moindre théorie brillante séduit et entraîne [1]. Comme en idéologie il faut savoir à chaque instant retenir notre intelligence qui veut courir, de même, dans la *théorie des arts*, il faut retenir l'âme, qui sans cesse veut jouir et non examiner [2].

1. C'est l'histoire des jeunes Allemands. Leurs âmes candides s'enflamment de l'amour de la vertu ; on profite de ce moment d'entraînement pour leur faire accepter une logique non prouvée, et partant ridicule.

2. A la bonne heure, suivez la route la plus agréable, ayez des plaisirs ; mais alors ne dogmatisez pas.

Il est un autre écueil, c'est celui contre lequel vont faire naufrage les âmes sèches [1]. Lorsqu'elles se mettent à la chasse des vérités sur cette matière, elles perdent la vue à moitié route, et prennent misérablement le difficile pour le beau.

N'est-ce point ainsi qu'a fini un des plus savants génies musicaux de l'époque actuelle ?

On sent bien que je ne puis m'avancer que jusqu'au bord de ces grandes questions. Je ne puis en esquisser tout au plus que la partie morale, que celle qui est fondée sur les rapports que ces problèmes ont avec les passions du cœur humain et les habitudes de notre imagination européenne.

Comme il faut commencer une fois, peut-être un jour oserai-je donner au public un ouvrage scientifique sur ces grandes vérités. Outre qu'il sera fort malaisé à comprendre, j'ai peur qu'il ne soit fort ridicule. Je voudrais qu'il me fût possible de n'admettre à la lecture de cet ouvrage que les gens qui viennent de pleurer à *Otello*.

Je vais présenter quelques conséquences intelligibles de la science dans son état actuel : les vérités les plus démontrées sont encore mêlées avec les assertions les plus téméraires et les moins prouvées. En raisonnant *juste*, d'après une telle science, on arrive sans cesse à des conséquences absurdes, et

1. *The blunt minded.*

que la plus petite épinette suffit pour démentir.

Mais si vous aviez passé quatre ans à chercher des diamants dans une mine obscure, ne seriez-vous pas disposé à prendre pour des diamants superbes, et d'une aussi *belle eau* que le Régent, des morceaux de verre que des charlatans adroits vous feraient entrevoir au fond des sombres galeries de cette mine ? L'orgueil naturel à l'homme pervertit en ce cas l'organe de la vue. Il faudrait une rare grandeur d'âme pour avouer qu'on a perdu quatre ans, et que l'on n'a jamais vu bien distinctement ce que des charlatans ou des professeurs de Conservatoire vous ont présenté à chaque journée de ces quatre ans, en vous disant : *Ne voyez-vous pas bien clairement que tel accord est incompatible avec tel autre* ? et en vous liant à chaque fois par votre assentiment.

En compliquant les accompagnements, on diminue la liberté du chanteur ; il ne lui est plus possible de songer à divers agréments qu'il lui eût été loisible de faire s'il y avait eu un moindre nombre d'accords dans l'accompagnement. Avec des accompagnements à l'allemande, le chanteur qui hasarde des agréments court risque à chaque instant de sortir de l'harmonie.

Après *Tancrède*, Rossini est devenu toujours plus compliqué.

Il a imité Haydn et Mozart, comme Raphaël, quelques années après être sorti de l'école du

Pérugin, se mit à chercher la force sur les traces de Michel-Ange. Au lieu d'offrir aux hommes de la grâce et des plaisirs, il entreprit de leur faire peur.

L'orchestre de Rossini a fait tort de plus en plus au chant de ses acteurs. Toutefois ses accompagnements pèchent plutôt par la *quantité* que par la *qualité*, comme ceux des Allemands : j'entends que les accompagnements allemands ôtent toute liberté au chanteur, l'empêchent de faire les ornements que son génie lui aurait inspirés. Un Davide, par exemple, est impossible avec une *istrumentazione* allemande. Elle taquine la mélodie, comme disait Grétry ; elle défend impérieusement au chanteur de se prévaloir de tous les moyens d'expression de son art. (Les couleurs qui chargent la palette de Davide sont les ornements et les *fioriture* de tous les genres.)

Cette différence dans la nature des accompagnements, *en apparence également bruyants*, distingue encore l'école allemande de l'école d'Italie [1].

Aujourd'hui un compositeur pourrait battre Rossini et le faire oublier, en écrivant dans le style de *Tancrède*, bien différent du style de

1. Dans vingt ans d'ici, le public de Paris ayant fait d'immenses progrès en musique et en *non-affectation*, tout ce que je viens de dire paraîtra suranné, et l'on osera pénétrer bien plus avant. M. Massimino sera l'un des principaux auteurs de cette révolution. Sa manière d'enseigner est digne de toutes sortes d'éloges. Voir la brochure de M. Imbimbo. *

Mosè, d'*Elisabetta*, de *Maometto*, de la *Gazza ladra*.

Nous verrons plus tard quelques anecdotes relatives à la cour de Naples, qui ont forcé Rossini à changer de style. Je ne pense pas que ce grand artiste donnât d'autres raisons de son changement, si par extraordinaire il voulait une fois en sa vie parler de musique d'un ton sérieux. Il pourrait alléguer cependant que plusieurs de ses derniers opéras ont été écrits pour des salles immenses et fort bruyantes. A San Carlo et à la Scala, trois mille cinq cents spectateurs sont placés commodément. Le parterre lui-même est assis fort à l'aise sur de larges banquettes à dossier que l'on renouvelle tous les deux ans. Souvent aussi Rossini a dû écrire pour des voix fatiguées. S'il les eût laissées *scoperte*, chantant seules, avec peu d'accompagnements, ou s'il leur eût donné à exécuter des chants larges et soutenus *(spianati e sostenuti)*, il aurait eu à craindre que les fautes de chant ne fussent trop évidentes, trop distinctement entendues, et fatales au maestro comme au chanteur. Un jour qu'on lui reprochait à Venise l'absence de beaux chants bien développés sur des mesures lentes : « *Dunque non sapete per che cani io scrivo* ? répondit-il. Donnez-moi des Crivelli, et vous verrez. » Il est à peu près convenu que pour les grandes salles il faut multiplier les morceaux d'ensemble. La *Gazza ladra*, écrite pour l'immense salle de la Scala, paraît d'un effet plus *dur* qu'elle ne l'est réellement, jouée dans

une petite salle fort silencieuse comme Louvois, et par un orchestre qui méprise les nuances et regarde le *piano* comme un signe de faiblesse [1].

1. En parlant avec la généralité que l'on trouve dans ce chapitre, je sais bien que je prête le flanc à la critique de *mauvaise foi*. Pour lui ôter l'arme de la plaisanterie, et rendre ses attaques réellement difficiles, il aurait fallu augmenter de cinquante pages de phrases incidentes et explicatives ce chapitre, déjà peut-être assez ennuyeux : c'est ce que je décline de faire ; et, avec une vertu vraiment romaine, je m'immole pour le salut de mon lecteur.

CHAPITRE IX

L'AURELIANO IN PALMIRA.

Je ne parlerai pas beaucoup de l'*Aureliano in Palmira* ; ma grande raison, c'est que je ne l'ai pas vu. Cet opéra fut composé pour Milan en 1814 ; il eut le bonheur d'être chanté par Velutti et la Correa : la Correa *, une des plus belles voix de femme qui aient paru depuis quarante ans ; Velutti, le dernier des bons castrats.

Je ne pense pas que l'*Aureliano* ait été donné ailleurs qu'à Milan. Je puis répondre qu'il n'a pas paru à Naples de mon temps ; seulement, lors du succès de l'*Elisabeth* de Rossini, le parti de l'envie se mit à dire que cette musique n'était autre que celle de l'*Aureliano in Palmira*. Cette assertion n'était fondée qu'à l'égard de l'ouverture. Rossini, sachant bien que celle de l'*Aureliano* n'était pas

connue des Napolitains, s'en servit sans façon. *

Je ne connais de cet opéra que le duetto :

Se tu m'ami, o mia regina,

entre un contralto et un soprano. J'ai eu le bonheur de l'entendre chanter cet hiver, à Paris, par deux voix comparables, si ce n'est supérieures, à tout ce que l'Italie a de plus délicat et de plus parfait. Je n'avais pas besoin de cette nouvelle preuve que la France produit de belles voix comme tous les pays du monde ; seulement nos professeurs de chant ne sont pas des Crescentini, et l'on croit encore en province et dans la rue Le Peletier que chanter *fort* c'est chanter bien.

Ravi par l'accord parfait des voix délicieuses qui nous faisaient entendre :

Se tu m'ami, o mia regina,

je me suis surpris plusieurs fois à croire que ce duetto est le plus beau que Rossini ait jamais écrit. Ce que je puis assurer, c'est qu'il produit l'effet auquel on peut reconnaître la musique sublime : il jette dans une rêverie profonde.

Lorsque, songeant à quelque souvenir de notre propre vie, et agités encore, en quelque sorte, par le sentiment d'autrefois, nous venons à reconnaître tout à coup le portrait de ce sentiment dans quelque cantilène de notre connaissance, nous pouvons assurer qu'elle est belle. Il me semble qu'il arrive

alors une sorte de vérification de la ressemblance entre ce que le chant exprime et ce que nous avons senti, qui nous fait voir et goûter plus en détail les moindres nuances de notre sentiment, et des nuances à nous-mêmes *inconnues* jusqu'à ce moment. C'est par ce mécanisme, si je ne me trompe, que la musique entretient et nourrit les rêveries de l'amour malheureux.

Je n'ai vu non plus qu'une fois le *Demetrio e Polibio* * de Rossini : c'était en 1814. Nous étions, un soir du mois de juin, à Brescia, à prendre des glaces sur les vingt-trois heures (sept heures du soir), dans le jardin de la contessina L*** *, sous les grands arbres qui en font un lieu de délices dans ce climat brûlant. Ce jardin, un peu élevé au-dessus du niveau de l'immense plaine de la Lombardie, est situé de manière à être couvert par l'ombre de la colline verdoyante qui s'avance sur la ville. Une femme de la société chantait à mi-voix un air qui parut aimable, car il se fit un silence général. — Quel est cet air ? demanda-t-on quand elle eut cessé de chanter. — Il est de *Demetrio e Polibio.* C'est le fameux duetto :

Questo cor ti giura affetto.

— Est-ce le *Demetrio* que les petites Mombelli donnent demain à Como ? — Précisément ; Rossini l'a écrit pour elles (1812) *, et avec les passages que leur père, le vieux ténor Mombelli, lui a indi-

qués comme étant le mieux dans la voix de ses filles.

— Est-il sûr que l'opéra soit de Rossini ? dit une de ces dames. On assure que Mombelli a travaillé à la musique. — Il aura peut-être fourni à Rossini quelque ancien motif à la mode, lorsque lui, Mombelli, était célèbre, vers l'an 1780 ou 90. On dit que les petites Mombelli sont parentes de Rossini. — Pourquoi n'irions-nous pas à Como, voir l'ouverture de la salle ? dit la maîtresse de la maison. — Allons à Como, répondit-on de toutes parts ; et moins de demi-heure après, nous étions quatre voitures au galop des chevaux de poste sur la route de Como, en passant par Bergame. Cette route côtoie les plus belles collines qui existent peut-être en Europe. Il fallait aller vite pour arriver à Como avant que le soleil du lendemain ne fût brûlant, et c'est ce qui nous faisait braver courageusement la peur des voleurs qui se rencontrent toujours dans les environs de Brescia et de Bergame, et qui même, assure-t-on, ont des intelligences dans la première de ces deux villes. Je crois que la peur qui effrayait les femmes augmentait nos plaisirs. Sous prétexte de les distraire, nous osions nous livrer à toutes les idées singulières, inconnues sous un autre ciel, et tenant peut-être un peu de la folie que donne une belle nuit, *stellata*. Sous ce délicieux climat, le *bleu* du ciel est différent du nôtre. La suite de lacs et de montagnes couvertes

de grands châtaigniers, d'orangers et d'oliviers, qui s'étend de Bassano à Domodossola, est peut-être la plus belle chose qui existe au monde. Comme aucun voyageur n'a célébré ce pays, il est resté à peu près inconnu, et ce n'est pas moi qui en parlerai, de peur de paraître exagéré. Je ne crains déjà que trop qu'on m'adresse ce reproche pour tous les beaux effets que j'attribue à la musique.

Nous arrivâmes à Como à neuf heures du matin. Le soleil était déjà brûlant ; mais j'étais ami de l'hôte de l'*Angelo*, dont l'auberge donne sur le lac (en Italie, aucune amitié n'est à négliger) ; il nous donna des chambres très fraîches ; les vagues du lac venaient se briser au pied de nos fenêtres, à huit pieds au-dessous de nos balcons. Il y eut à l'instant des barques couvertes de voiles pour ceux d'entre nous qui voulurent se baigner ; et enfin, à huit heures du soir, nous nous trouvâmes frais et dispos dans la nouvelle salle de Como, ouverte ce soir-là au public pour la première fois. La foule était immense. On était accouru des *monti di Brianza*, de Varese, de Bellagio, de Lecco, de Chiavena, de la *Tramezina*, de tous les bords du lac, à trente milles de distance. Nos trois loges nous coûtèrent 40 sequins (450 fr.), et encore fut-ce par grâce que nous les obtînmes : nous dûmes cette faveur à mon ami l'hôte de l'*Angelo*.

Tous les gens aisés de Como et des environs s'étaient cotisés pour élever ce théâtre, dans lequel

on chantait ce soir-là pour la première fois, et qui est de l'architecture la plus belle et la plus simple. Un énorme portique, soutenu par six grandes colonnes corinthiennes à chapiteaux de bronze, forme un abri commode sous lequel les gens qui viennent au théâtre peuvent descendre de voiture : ainsi est remplie la condition d'*utilité* nécessaire à la *beauté* en architecture. Ce portique est situé sur une jolie petite place, derrière la superbe cathédrale d'ordre gothique mitigé. A la gauche de cette place s'élève la colline couverte d'arbres qui, au midi, forme la barrière du lac de Como. Nous trouvâmes que l'intérieur du théâtre répondait, par la hardiesse et la simplicité de ses lignes, à la mâle beauté de la façade. Tout cela avait été construit en trois ans par des particuliers, et dans une ville de dix mille habitants, qui voit croître de l'herbe dans la plupart de ses rues. Je me rappelai involontairement que, depuis vingt ans que je passe à Dijon, j'y vois toujours le théâtre avec ses murs élevés à dix pieds au-dessus du sol. Il est vrai que Dijon a donné à la France vingt hommes d'esprit célèbres par leurs écrits : Buffon, de Brosses, Bossuet, Piron, Crébillon, etc, etc ; mais puisque nous excellons par l'esprit, ayons-en assez pour nous contenter de la supériorité dans les lettres, et laissons le sceptre des arts à la belle Italie.

Un officier fort aimable et très bel homme, M. M***, aide de camp du général L., que nous

rencontrâmes fort heureusement dans l'*atrio* du théâtre, et qui se trouva de la connaissance de ces dames, nous mit au fait de tous ces petits détails que l'on a grande envie de savoir quand on arrive dans un théâtre inconnu.

« La troupe que vous allez voir, nous dit-il, se compose d'une seule famille. Des deux sœurs Mombelli *, l'une, toujours habillée en homme au théâtre, fait les rôles de *musico* : c'est Marianne ; l'autre, Esther, a une voix plus étendue, quoique peut-être moins parfaitement suave, et remplit les rôles de *prima donna*. Dans *Demetrio e Polibio*, que la députation des amateurs de Como a choisi pour l'ouverture de leur théâtre, le vieux Mombelli, ténor autrefois célèbre, fait le rôle du roi. Celui du chef des conjurés sera rempli par un bonhomme nommé Olivieri *, attaché depuis longtemps à madame Mombelli la mère, et qui, pour être utile à la famille, remplit au théâtre les rôles d'*utilités*, et, à la maison, est le cuisinier et le *maestro di casa* de la famille. Sans être jolies, les deux Mombelli ont des figures qui plaisent généralement ; mais elles sont d'une vertu sauvage. On suppose que leur père, qui est un ambitieux *(un dirittone)*, veut les marier. »

Mis ainsi au fait de la petite chronique du théâtre, nous vîmes enfin commencer *Demetrio e Polibio*. Je n'ai, je crois, jamais senti plus vivement que Rossini est un grand artiste. Nous étions transportés,

c'est le mot propre. Chaque nouveau morceau nous présentait les chants les plus purs, les mélodies les plus suaves. Nous nous trouvâmes bientôt comme perdus dans les détours d'un jardin délicieux, tel que celui de Windsor, par exemple, et où chaque nouveau site vous semble le plus beau de tous, jusqu'à ce que, réfléchissant un peu sur votre admiration, vous vous apercevez que vous avez accordé à vingt choses différentes le titre de la plus belle.

Quoi de plus suave et de plus tendre, mais de cette tendresse fille du beau ciel d'Italie, qui ne renferme ni mélancolie ni malheur [1], et qui est évidemment l'attendrissement d'une âme forte, quoi de plus touchant que la cavatine du *musico* :

Pien di contento in seno ?

La manière dont elle fut chantée par Marianne Mombelli, aujourd'hui madame Lambertini, nous parut le chef-d'œuvre du *canto liscio e spianato* (simple et pur, sans ornements ambitieux, le style de Virgile comparé à la manière de madame de Staël, où chaque phrase est chargée, à en couler à fond, de sensibilité et de philosophie). A cette distance de temps, je ne puis me rappeler l'intrigue du libretto ; ce dont je me souviens comme d'une chose

1. Différence des paysages suisses à ceux de la belle Ausonie. Voir la charmante description de *Varèse* dans le *Journal des Débats* * du 29 juillet 1823.

d'hier, c'est que, quand nous fûmes arrivés au duetto entre le *soprano* et le *basso* :

Mio figlio non sei,
Pur figlio ti chiamo,

nous cessâmes de louer la cavatine, et pensâmes que rien au monde ne pouvait mieux peindre la tendresse passionnée et aimable d'un père pour son fils. Nous nous disions : voilà le style de *Tancrède*, mais cela est supérieur pour l'expression.

Notre admiration, comme celle du public, ne trouva plus de manière raisonnable de s'exprimer quand nous fûmes arrivés au quartetto :

Donami omai, Siveno.

Je ne crains pas de le dire, après un intervalle de neuf années, pendant lesquelles, faute de mieux, j'ai entendu bien de la musique, ce quartetto est un des chefs-d'œuvre de Rossini. Rien au monde n'est supérieur à ce morceau : quand Rossini n'aurait fait que ce seul quartetto, Mozart et Cimarosa reconnaîtraient un égal. Il y a, par exemple, une légèreté de touche (ce qu'en peinture on appelle *fait avec rien*) que je n'ai jamais vue chez Mozart.

Je me souviens que l'impression fut telle, que non seulement on fit répéter ce morceau, mais que, suivant un antique usage, on allait le faire recommencer une troisième fois, lorsqu'un ami de la famille Mombelli vint au parterre dire aux *dilet-*

tanti que les jeunes Mombelli n'avaient pas une santé très forte, et que si on voulait avoir encore une fois le quartetto, on s'exposait à leur faire manquer les autres morceaux de l'opéra. « Mais est-ce « qu'il y a d'autres morceaux de cette force ? » — « Certainement, répondit l'ami ; il y a le duetto « de l'amant et de sa maîtresse,

Questo cor ti giura amore,

« et deux ou trois autres encore. » Cette raison fit son effet sur le parterre de Como, la curiosité calma les transports de l'enthousiasme le plus fou. On avait bien raison de nous annoncer le duetto : *

Questo cor ti giura amore ;

il est impossible de peindre l'amour avec plus de grâce et moins de tristesse.

Ce qui augmentait encore le charme de ces cantilènes sublimes, c'était la grâce et la *modestie* des accompagnements, si j'ose ainsi parler. Ces chants étaient les premières fleurs de l'imagination de Rossini ; ils ont toute la fraîcheur du matin de la vie.

Plus tard, Rossini s'est avancé dans les sombres régions du Nord, où, à côté d'un beau point de vue, se trouve *l'horreur* d'un précipice profond, et triste à contempler ; et cette *horreur* fait partie intégrante de ce nouveau genre de *beau* [1].

1. Les accompagnements de l'arrivée de Moïse, dans l'opéra de ce nom.

Ce grand maître, en ayant recours aux contrastes pour faire effet, a conquis l'admiration des cœurs peu sensibles, et des musiciens qui sont savants à l'allemande. A l'exception de Mozart, tous les musiciens nés hors de l'Italie, réunis en un congrès, ne parviendraient jamais à faire un quartetto comme

Donami omai, Siveno.

CHAPITRE X

IL TURCO IN ITALIA.

L'automne de la même année 1814, Rossini fit, pour la Scala, le *Turco in Italia* : on demandait un pendant à l'*Italiana in Algeri*. Galli, qui, pendant plusieurs années *, avait rempli d'une manière admirable le rôle du bey dans l'*Italiana*, fut chargé de représenter le jeune Turc qui, poussé par la tempête, débarque en Italie et devient amoureux de la première jolie femme que le hasard lui fait rencontrer. Malheureusement cette jolie femme a, non seulement un mari (don Geronio), mais encore un amant (don Narciso), qui n'est nullement disposé à céder la place à un Turc. Donna Fiorilla, la jeune femme, coquette et légère, est ravie de plaire au bel étranger, et saisit avec empressement l'occasion de tourmenter un peu son amant et de se moquer de son mari.

La cavatine de don Geronio est d'une gaieté parfaite :

Vado in traccia d'una zingara
Che mi sappia astrologar,
Che mi dica, in confidenza,
Se col tempo e la pazienza,
Il cervello di mia moglie
Potrò giungere a sanar [1].

Cette charmante cavatine est tout à fait dans le goût de Cimarosa, surtout la réponse que le pauvre don Geronio se fait à soi-même :

Ma la zingara ch' io bramo
È impossibile trovar.

Toutefois, si les idées de cette cavatine sont de la famille de celles de Cimarosa, le style dans lequel elles sont présentées est fort différent. Le rôle de don Geronio est un de ceux qui ont fait la réputation du célèbre bouffe Paccini. Je me rappelle que presque chaque soir il jouait cette cavatine d'une manière différente : tantôt nous avions le mari amoureux de sa femme et désespéré de ses folies ; tantôt le mari philosophe, qui se moque le premier des bizarreries de la moitié que le ciel lui a donnée. A la quatrième ou cinquième représentation, Pac-

1. Où trouver une bohémienne qui puisse m'éclairer sur mon sort ? Avec le temps et la patience, parviendrai-je à guérir la folie de ma femme.
Mais, hélas ! la bohémienne que je cherche est impossible à rencontrer.

cini se permit une folie tellement éloignée de nos manières, que je crains que le seul récit n'en déplaise. Il faut savoir que, ce soir-là, la société était fort occupée d'un pauvre époux qui était loin de prendre avec philosophie les accidents de son état. On ne parlait, dans la plupart des loges de la Scala, que des circonstances de son malheur, qu'il venait d'apercevoir le jour même. Paccini, contrarié de voir que personne ne faisait attention à l'opéra, se mit, au milieu de sa cavatine, à imiter les gestes fort connus et le désespoir du mari malheureux. Cette impertinence répréhensible eut un succès incroyable ; il y eut de la progression dans les plaisirs du public. D'abord, quelques personnes seulement s'aperçurent qu'il y avait un grand rapport entre le désespoir de Paccini et celui du duc de ***. Bientôt le public tout entier reconnut les gestes et le mouchoir du pauvre duc, qu'il tenait sans cesse à la main lorsqu'il parlait de sa femme, pour essuyer les larmes du désespoir. Mais comment donner une idée de la joie universelle, lorsque le duc malheureux lui-même arriva au spectacle, et vint se placer en évidence dans la loge d'un de ses amis, fort peu élevée au-dessus du parterre ? Le public en masse se retourna pour mieux jouir de sa présence. Non seulement ce mari infortuné ne s'aperçut point du grand effet qu'il produisait, mais encore le public reconnut bientôt à ses gestes, et surtout aux mouvements piteux de son mouchoir, qu'il contait

son malheur aux personnes de la loge où il venait d'arriver, et qu'il n'oubliait aucune des circonstances cruelles de la découverte qu'il avait faite la nuit précédente.

Il faut savoir combien les grandes villes d'Italie sont petites villes, sous le rapport de la chronique scandaleuse et des aventures d'amour, pour pouvoir se figurer les accès de rire convulsif qui saisirent un public vif et malin, à la vue de l'époux malheureux dans la loge, et de Paccini sur la scène, qui, les yeux fixés sur lui en chantant sa cavatine, copiait à l'instant ses moindres gestes et les exagérait d'une manière grotesque. L'orchestre oubliait d'accompagner, la police oubliait de faire cesser le scandale. Heureusement quelque personne sage entra dans la loge et parvint, non sans peine, à en extraire le duc éploré.

La superbe voix de Galli se déploya avec beaucoup d'avantage dans le salut que le Turc, à peine débarqué, adresse à la belle Italie :

Bell' Italia, al fin ti miro,
Vi saluto, amiche sponde !

L'auteur du libretto * avait ménagé une application pour Galli, chanteur adoré à Milan, et qui paraissait pour la première fois, de retour de Barcelone, où il était allé chanter pendant un an.

Les roulements de la voix de Galli, semblables à ceux du tonnerre, firent retentir l'immense salle

de la Scala ; mais l'on trouva que Rossini, qui était au piano, ne s'était nullement distingué dans ce duetto. Le public le lui fit sentir en criant sans cesse : *bravo Galli !* et pas une seule fois : *bravo maestro !* car, aux premières représentations d'un opéra, les applaudissements accordés au chanteur et au maestro sont toujours parfaitement distincts. On sent bien qu'il n'est pas question du poète. Il faut être littérateur français pour s'aviser de juger un opéra par le mérite des paroles.

Il me serait impossible de peindre, d'une manière qui approche de la réalité, l'enthousiasme du public, lorsqu'on arriva au charmant quartetto * :

Siete Turco, non vi credo ;
Cento donne intorno avete,
Le comprate, le vendete
Quando spento è in voi l'ardor[1].

Je n'ai pu résister à la tentation de copier ces quatre vers, parce que chaque phrase, chaque mot a une grâce nouvelle dans la délicieuse musique de Rossini. Quand on l'a entendue, on ne se lasse pas de répéter ces paroles si jolies, dans la bouche d'une jeune femme, à qui elles servent de prétexte pour ne pas se laisser aimer, et qui brûle de voir réfuter son prétexte.

1. Vous êtes un Turc, je ne puis vous croire ; vous avez cent femmes dans vos sérails, vous les achetez, vous les vendez quand elles cessent de vous plaire.

La réponse du Turc est jolie comme un madrigal de Voltaire.

Rossini seul au monde pouvait faire cette musique, qui peint la galanterie expirante et se changeant en amour. Lorsque les paroles de Fiorilla ne sont encore que de la galanterie, l'accompagnement qui les suit exprime déjà les premières craintes de l'amour. L'extrême fraîcheur de cette cantilène sublime n'est altérée que pour esquisser les premiers traits de la passion naissante.

Comment peindre la nuance délicieuse du reproche : *le comprate*, *le vendete*, répété plusieurs fois, et toujours avec un sentiment nouveau, par la voix si fine et si juste de la charmante Luigina C*** ! Heureuse Italie ! ce n'est que là qu'on connaît l'amour.

Don Geronio, qui ne s'aperçoit que trop de la passion naissante de Fiorilla, emploie les grands moyens :

Se tu più mormori
Solo una sillaba,
Un cimiterio
Qui si farà[1].

Ces paroles sembleront choquantes à Paris, elles sont en Italie un modèle du style de libretto. Il y a un sens clair, passionné, comique dans l'expression, et surtout sans aucune finesse à la Marivaux. Le

1. Si tu m'impatientes encore, si tu ajoutes une seule syllabe, je fais de ce lieu-ci un cimetière.

temps que l'esprit mettrait à saisir cette finesse, à l'admirer, à l'applaudir, serait perdu pour le plaisir musical, et, ce qui est bien pis encore, en détournerait pour longtemps. Il faut *juger* pour sentir l'esprit ; il faut oublier de juger pour avoir les illusions de la musique : ce sont deux plaisirs que l'on doit se désabuser de jamais goûter ensemble. Il faut être homme de lettres français [1] pour ne pas revenir de cette erreur, sur la simple remarque que voici : la musique répète sans cesse les mêmes mots, à chaque répétition elle donne à la même parole un sens différent. Comment nos littérateurs estimables ne comprennent-ils pas qu'une seule de ces répétitions tue le vers, la mesure, le rythme, et qu'un mot spirituel répété, ou seulement *prononcé lentement*, est souvent une sottise [2] ?

Les vers d'un opéra n'existent que dans le libretto, et grâce à la manière dont l'imprimeur dispose les mots dans la page ; les paroles que

1. MM. Geoffroy, Hoffmann, les auteurs de la *Pandore*, etc., etc. M. Geoffroy, le plus spirituel de tous ces messieurs, appelait Mozart *un faiseur de charivari souvent barbare.* Ses successeurs sont bien plus sévères envers Mozart ; ils l'expliquent et le louent. Voir l'*Abeille*, t. II, p. 267 ; la *Renommée*, le *Miroir*, etc.

2. Un indiscret, ennuyeux et louche, s'approche de M. de T***, dans une circonstance politique assez difficile : « Hé bien, Monseigneur, comment vont les affaires ? — Comme vous voyez, assez mal. »

Faites chanter cette réponse, elle devient aussi amusante que le galimatias de la *Pandore* sur la musique.

l'oreille entend sont toujours de la prose dans les moments passionnés où le chant succède au récitatif ; et jamais un aveugle ne s'aviserait d'y reconnaître des vers.

La fin du quartetto dont j'ai cité quelques mots sans esprit français, mais excellents pour la musique, offre une cantilène parfaite de comique et de vérité dramatique :

Nel volto estatico
Di questo e quello,

paroles que les quatre personnages intéressés, donna Fiorilla, son amant, son mari et le Turc, chantent ensemble.

A Milan, Paccini faisait le mari ; Galli le Turc ; Davide l'amant, qui prétend défendre ses droits contre un nouveau venu ; et madame Festa, donna Fiorilla : l'ensemble était parfait.

Au second acte, le duetto si piquant,

D'un bel uso di Turchia
Forse avrai novella intesa,

dans lequel le jeune Turc propose tout simplement au mari de lui vendre sa femme, est digne du charmant duetto du premier acte. Ces paroles convenaient trop au tour d'esprit de Rossini pour qu'il ne leur donnât pas un chant parfaitement dramatique. Il est impossible de réunir plus de légèreté *, plus de gaieté et plus de cette grâce brillante que

personne n'a su rendre comme le cygne de Pesaro. Ce duetto peut défier hardiment tous les airs de Cimarosa et de Mozart : ces grands hommes ont des choses d'un mérite égal, mais non pas supérieur. Ils n'ont rien fait qui approche du ton de légèreté de cette cantilène. C'est comme les arabesques de Raphaël aux loges du Vatican. Pour trouver un rival à Rossini, il faudrait feuilleter les partitions de Paesiello.

Probablement le lecteur qui a entendu ce duetto à Paris se moque de mon enthousiasme ; je me hâte de lui faire observer qu'il faut que ce morceau soit parfaitement chanté : il y faut absolument un Galli *. La grâce disparaît tout à fait, pour peu que les chanteurs manquent de facilité ou de hardiesse.

La scène du bal est un autre chef-d'œuvre. Je ne sais si les gens graves qui président à l'opéra bouffon ont osé en gratifier le public de Paris, lorsqu'ils lui ont donné une édition corrigée du *Turco in Italia.*

Le quintetto :

Oh ! guardate che accidente,
Non conosco più mia moglie [1],

est peut-être ce que j'ai entendu de plus délicieux dans les opéras bouffons de Rossini ; c'est que la

1. Prenez pitié de mon accident, dit le pauvre mari, qui trouve que tous les dominos du bal masqué se ressemblent, je ne puis plus reconnaître ma femme.

simplicité y lutte avec la force d'expression. Mais il faut n'être pas tout à fait de sang-froid pour goûter ce genre de musique, et l'on sait que rien n'est plus offensant qu'une gaieté que l'on ne se sent pas disposé à partager ; le personnage triste se venge d'ordinaire par l'exclamation : plate bouffonnerie ! ou bien : farce digne des tréteaux !

On pense bien, sans que je le dise, que ce n'est pas parce qu'il était trop gai que les Milanais firent un accueil froid au nouveau chef-d'œuvre de Rossini. L'orgueil national était blessé. Ils prétendirent que Rossini s'était copié lui-même. On pouvait prendre cette liberté pour les théâtres des petites villes ; mais pour la Scala, le premier théâtre du monde, répétaient avec emphase les bons Milanais, il fallait se donner la peine de faire du neuf. Quatre ans plus tard, le *Turco in Italia* fut redonné à Milan, et reçu avec enthousiasme.

CHAPITRE XI

ROSSINI VA A NAPLES

Vers 1814, la gloire de Rossini parvint jusqu'à Naples, qui s'étonna qu'il pût y avoir au monde un grand compositeur qui ne fût pas Napolitain. Le directeur des théâtres à Naples était un M. Barbaja * de Milan, garçon de café qui, à force de jouer, et surtout de tailler au pharaon, et de donner à jouer, s'est fait une fortune de plusieurs millions. M. Barbaja, formé aux affaires à Milan, au milieu des fournisseurs français, faisant et défaisant leur fortune tous les six mois, à la suite de l'armée, ne manque pas d'un certain coup d'œil. Il vit sur-le-champ, à la manière dont la réputation de Rossini prenait dans le monde, que ce jeune compositeur, bon ou mauvais, à tort ou à raison, allait être l'homme du jour en musique ; il prit la poste, et

vint le chercher à Bologne. Rossini, accoutumé à avoir affaire à de pauvres diables d'impressari, toujours en état de banqueroute flagrante, fut étonné de voir entrer chez lui un millionnaire qui, probablement, trouverait au-dessous de sa dignité de lui escamoter vingt sequins. Ce millionnaire lui offrit un engagement qui fut accepté sur-le-champ. Plus tard, à Naples, Rossini signa une *scrittura* de plusieurs années. Il s'engagea à composer, pour M. Barbaja, deux opéras nouveaux tous les ans ; il devait, de plus, arranger la musique de tous les opéras que le Barbaja jugerait à propos de donner soit au grand théâtre de San-Carlo à Naples, soit au théâtre secondaire, nommé del Fondo. Pour tout cela, Rossini avait douze mille francs par an, et un intérêt dans les jeux tenus à ferme par M. Barbaja, intérêt qui a valu au jeune compositeur quelque trente ou quarante louis chaque année *.

La direction musicale de San-Carlo et du théâtre del Fondo, dont Rossini se chargea si légèrement, est une besogne immense, un travail de manœuvre, qui l'a obligé à transposer et à rajuster, selon la portée des voix des cantatrices ou selon le crédit de leurs protecteurs, une quantité de musique incroyable. Cela seul eût suffi pour flétrir un talent mélancolique, tendre, tenant à un système nerveux en état d'exaltation ; Mozart en eût été éteint. Le caractère hardi et gai de Rossini le met au-dessus de tous les obstacles comme de toutes les

critiques. Il ne voit jamais, dans un ennemi, qu'une occasion nouvelle de se moquer et de faire des farces, si l'on me permet pour un instant un style au niveau de ce que je raconte.

Rossini se chargea de l'immense travail qui lui était dévolu *, comme Figaro, dans son *Barbier*, se charge des commissions qui lui pleuvent de tous les côtés. Il s'en acquittait en riant, et surtout en se moquant de tout le monde ; ce qui lui a valu une foule d'ennemis, dont le plus acharné, en 1823, est M. Barbaja, auquel il a joué le mauvais tour d'épouser sa maîtresse *. Cet engagement signé par Rossini n'a fini qu'en 1822, et a eu l'influence la plus marquée sur son talent, sur son bonheur, et sur l'économie de toute sa vie.

Toujours heureux, Rossini débuta à Naples de la manière la plus brillante : ce fut par *Elisabetta regina d'Inghilterra*, opera seria (fin de 1815).

Mais pour comprendre les succès de notre jeune compositeur, et surtout les inquiétudes dont il fut assiégé à son arrivée dans l'aimable Parthénope, il faut remonter très haut.

Le personnage influent à Naples * est grand chasseur, grand joueur de ballon, cavalier infatigable, pêcheur intrépide ; c'est un homme tout physique ; il n'a peut-être qu'un seul sentiment, qui tient probablement encore à ses habitudes physiques, c'est l'amour des entreprises hardies. Du reste, également privé de cœur pour le mal comme pour le

bien, c'est un être absolument sans aucune sensibilité morale d'aucune espèce, ainsi qu'il convient au vrai chasseur. On l'a dit avare, c'est une exagération ; il abhorre de donner de l'argent de la main à la main, mais signe tant qu'on veut des bons sur son trésorier.

Le roi Ferdinand avait langui neuf ans en Sicile, comme emprisonné au milieu de gens qui lui parlaient parlement, finances, balance des pouvoirs et autre fatras inintelligible et contrariant. Il arrive à Naples, et voilà que l'une des plus belles choses de sa Naples chérie, une de celles qui, de loin, lui faisaient le plus regretter son séjour, le magnifique théâtre de San-Carlo, est anéanti en une nuit par le feu. Ce coup fut, dit-on, plus sensible à ce prince que la perte d'un royaume, ou celle de dix batailles. Au milieu de son désespoir, il se présente un homme qui lui dit : « Sire, cet immense « théâtre que la flamme achève de dévorer, je vous « le referai en neuf mois, et plus beau qu'il n'était « hier. » M. Barbaja a tenu parole. En entrant dans le nouveau Saint-Charles (12 janvier 1817), le roi de Naples, pour la première fois depuis douze ans, se sentit vraiment roi *. A partir de ce moment, M. Barbaja a été le premier homme du royaume. Ce premier homme du royaume, directeur des théâtres, et entrepreneur des jeux, protégeait mademoiselle Colbran, sa première chanteuse, qui se moquait de lui toute la journée, et par consé-

quent le menait parfaitement. Mademoiselle Colbran, aujourd'hui madame Rossini *, a été, de 1806 à 1815, une des premières chanteuses de l'Europe. En 1815, elle a commencé à avoir souvent la voix fatiguée ; c'est ce que, chez les chanteurs du second ordre, on appelle vulgairement *chanter faux* *. De 1816 à 1822, mademoiselle Colbran a ordinairement chanté au-dessus ou au-dessous du ton, et a été ce qu'on appelle partout *exécrable* ; mais c'est ce qu'il ne fallait pas dire à Naples. Malgré ce petit inconvénient, mademoiselle Colbran n'est pas moins restée première chanteuse du théâtre de San-Carlo, et a été constamment applaudie. Voilà, suivant moi, un des triomphes les plus flatteurs pour le despotisme. S'il est un goût dominant chez le peuple napolitain, le plus vif et le plus sensible de l'univers, c'est sans contredit celui de la musique. Hé bien, durant cinq petites années, de 1816 à 1821, ce peuple tout de feu a été vexé de la manière la plus abominable dans le plus cher de ses plaisirs. M. Barbaja était mené par sa maîtresse, qui protégeait Rossini ; il payait, autour du roi, *qui il fallait payer* (c'est la phrase napolitaine) ; il était aimé de ce prince, il a fallu supporter sa maîtresse.

Vingt fois je me suis trouvé à San-Carlo. Mademoiselle Colbran commençait un air ; elle chantait tellement faux, qu'il était impossible d'y tenir. Je voyais mes voisins déserter le parterre, les nerfs agacés, mais sans mot dire. Qu'on nie après cela

que la terreur est le principe du gouvernement despotique ! et que ce principe ne fait pas des miracles ! obtenir du silence de la part de Napolitains en colère ! Je suivais mes voisins, nous allions faire un tour au *Largo di Castello,* et revenions au bout de vingt minutes voir si nous pourrions accrocher quelque duetto ou quelque morceau d'ensemble où la fatale protégée de M. Barbaja et du roi ne fît pas entendre sa superbe voix en décadence. Pendant la durée éphémère du gouvernement constitutionnel de 1821, mademoiselle Colbran n'a osé reparaître sur la scène qu'en se faisant précéder par les plus humbles excuses ; et le public, pour lui faire pièce, s'est amusé à faire une réputation à mademoiselle Chaumel qui, à Naples, s'appelle *Comelli,* et qu'on savait sa rivale de toute manière.

CHAPITRE XII

L'ELISABETTA.

Lorsque, vers la fin de 1815, Rossini arriva à Naples, et donna son *Élisabeth*, les choses n'en étaient pas à ce point ; le public était bien loin d'abhorrer mademoiselle Colbran ; jamais peut-être cette chanteuse célèbre ne fut si belle. C'était une beauté du genre le plus imposant : de grands traits, qui, à la scène, sont superbes, une taille magnifique, un œil de feu à la circassienne, une forêt de cheveux du plus beau noir-jais, enfin l'instinct de la tragédie. Cette femme, qui, hors de la scène, a toute la dignité d'une marchande de modes, dès qu'elle paraît le front chargé du diadème, frappe d'un respect involontaire, même les gens qui viennent de la quitter au foyer.

Le château de Kenilworth, roman de sir Walter

Scott, n'a paru qu'en 1820 ; il me dispense toutefois de donner une analyse suivie de l'*Elisabetta* jouée à Naples en 1815. Quel lecteur ne se rappellera pas d'abord le caractère de cette reine illustre, chez qui les faiblesses d'une jolie femme, que la jeunesse quitte, viennent obscurcir de temps en temps les qualités d'un grand roi ? Dans le libretto comme dans le roman, Leicester, favori d'Élisabeth, est sur le point d'être élevé au trône, et de recevoir la main de cette princesse ; mais, amoureux lui-même d'une femme moins impérieuse et plus aimable, qu'il a osé épouser en secret, il espère pouvoir tromper les yeux de l'amour jaloux et armé du souverain pouvoir. Dans l'opéra, l'épouse de Leicester ne s'appelle pas Amy Robsart, mais Mathilde. Le libretto fut traduit d'un mélodrame français * par un M. Smith, Toscan établi à Naples.

Le premier duetto en mineur, entre Leicester et sa jeune épouse, est magnifique et fort original. *Elisabetta* était la première musique de Rossini que l'on entendait à Naples ; sa grande réputation, acquise dans le nord de l'Italie, avait disposé le public napolitain à le juger avec sévérité ; on peut dire que ce premier duetto :

Incauta ! che festi ?

décida le succès de l'opéra et du maestro.

Un courtisan nommé Norfolk, jaloux du haut degré de faveur où le sentiment de la reine a placé

Leicester, révèle à cette princesse le secret mariage de l'homme que son orgueil lui reproche d'aimer. Il lui apprend que son favori, qui revient victorieux de la guerre d'Écosse, et dont l'arrivée triomphale forme le commencement du premier acte, ramène avec lui sa nouvelle épouse, parmi les jeunes otages que l'Écosse envoie à Élisabeth, et que la reine vient d'admettre au nombre de ses pages. Elle vient ainsi d'attacher à sa cour sa rivale, cachée sous les vêtements d'un jeune homme. Ce moment de fureur et de malheur profond est superbe pour la musique. L'orgueil et l'amour, les deux passions qui déchirent le cœur de la reine, sont aux prises de la manière la plus cruelle. Le duetto :

Con qual fulmine improviso,
Mi percosse irato il cielo !

entre la reine et Norfolk, a eu autant de succès à Paris qu'à Naples. Il y a beaucoup de magnificence et de feu, ce qui est fort bien pour l'orgueil ; mais l'amour n'y paraît que furieux.

La reine, hors d'elle-même, prescrit au grand-maréchal de sa cour de faire rassembler ses gardes, et de les préparer à la prompte exécution de ses ordres, quels qu'ils puissent être. Elle lui ordonne en même temps de faire paraître devant elle tous les otages écossais, et enfin d'appeler Leicester, qu'elle veut voir à l'instant. Après ces ordres rapides, donnés en peu de mots, Élisabeth reste seule.

Il faut avouer que mademoiselle Colbran était superbe en cet instant ; elle ne se permettait aucun geste, elle se promenait, ne pouvant rester sans mouvement, en attendant la scène qui se prépare et l'homme qui l'a trahie ; mais on voyait dans ses yeux qu'un mot allait envoyer à la mort cet amant perfide. Voilà les situations que la musique réclame.

Enfin Leicester paraît, mais les otages écossais s'avancent en même temps que lui. L'œil furieux d'Élisabeth cherche parmi ces pages l'être qu'elle doit haïr ; elle a bientôt deviné Mathilde à son trouble. La passion des personnages se trahit par des mots entrecoupés.Enfin le chant commence, c'est le finale du premier acte. La reine, qui se voit trahie par tout ce qui l'entoure, parle en secret à un garde, qui bientôt reparaît avec un coussin recouvert d'un voile. Élisabeth, après un dernier regard jeté sur Mathilde et sur Leicester, écarte ce voile d'un mouvement furieux. La couronne d'Angleterre paraît sur le coussin ; elle l'offre à Leicester en même temps que sa main.

Ce moment est superbe. Ce moyen, déplacé peut-être dans la tragédie, est magnifique et du plus grand effet dans l'opéra, qui réclame les choses qui parlent aux yeux.

Élisabeth, qui se complaît dans sa fureur, se dit à elle-même :

*Qual colpo inaspettato **
Che lor serbava il fato,
Il gelo della morte
Impallidir li fè [1].

Leicester ne reçoit pas comme il le doit l'offre de la reine ; celle-ci, furieuse, saisit le jeune page et l'entraîne sur le devant de la scène ; elle dit à son amant : « Voilà la perfide qui fait de toi un traître. » Mathilde et son époux se voient découverts ; dans leur trouble, ils ne répondent que par des mots entrecoupés. La reine appelle ses gardes. Toute la cour suit les gardes, et se trouve assister ainsi à tous les détails de ce grand événement, et à l'éclatante disgrâce de Leicester, auquel les gardes demandent son épée.

Il était impossible d'offrir un plus beau finale à la musique ; cet art divin ne peut pas peindre les fureurs de la politique ; malgré lui, lorsqu'il exprime des fureurs, ce sont bientôt celles de l'amour. Ici la jalousie poussée jusqu'à la rage chez Élisabeth, le désespoir le plus profond chez Leicester, l'amour tendre et éploré dans sa jeune épouse, tout sert à souhait la musique. Il serait peu exact de dire que cette situation contribua beaucoup au succès de Rossini. A la première représentation, les Napolitains étaient ivres de bonheur. Je me souviendrai toujours de cette première soirée.

1. A ce coup imprévu, que le destin réservait à ces perfides, le frisson de la mort met la pâleur sur leurs fronts.

C'était un jour de gala à la cour. Je remarquai que la loge de la princesse de Belmonte, dans laquelle j'assistais à la première représentation * d'*Elisabeth*, était d'abord fort disposée à la sévérité envers ce maestro, né loin de Naples, et qui avait acquis ailleurs sa célébrité.

Comme je l'ai dit, le premier duetto en mineur, entre l'ambitieux Leicester (Nozzari) et sa jeune épouse déguisée en page (mademoiselle Dardanelli), désarma tous les cœurs. Le charmant style de Rossini acheva bien vite la séduction. On trouvait les grandes émotions de l'opera seria, et elles n'étaient achetées par aucun moment de langueur et d'ennui.

La circonstance d'un jour de gala servit aussi le *maestro*. Rien ne dispose à goûter la splendeur, rien n'éloigne l'idée des chagrins solitaires et des peines de l'amour, comme les cérémonies brillantes d'un jour de fête à la cour. Or il faut avouer que la musique d'*Elisabeth* est beaucoup plus *magnifique* que pathétique ; à chaque instant les voix exécutent des batteries de clarinette, et les plus beaux morceaux ne sont souvent que de la musique de concert.

Mais que nous étions loin de toutes ces froides critiques à la première représentation ! nous étions ravis : c'est le mot propre.

Arrivé à ce superbe finale du premier acte, je m'aperçois que j'ai oublié l'ouverture. Elle com-

mença le succès de la pièce. Je me souviens que M. M***, excellent connaisseur, vint nous dire dans la loge de la princesse de Belmonte * : « Cette ouverture n'est que celle de l'*Aureliano in Palmira*, renforcée d'harmonie. » Il s'est trouvé dans la suite que rien n'était plus exact. Lorsqu'un an plus tard Rossini alla à Rome pour écrire le *Barbier de Séville*, sa paresse reprit cette même ouverture pour la troisième fois. Elle se trouve ainsi avoir à exprimer les combats de l'amour et de l'orgueil dans une des âmes les plus hautes dont l'histoire ait gardé la mémoire, et les folies du barbier Figaro. Le plus petit changement *de temps* suffit souvent pour donner l'accent de la plus profonde mélancolie à l'air le plus gai. Essayer de chanter, en ralentissant le mouvement, l'air de Mozart : *Non più andrai farfallone amoroso.*

Les principaux motifs de cette ouverture, si souvent employée par Rossini, forment la péroraison du premier finale de l'*Elisabetta.*

CHAPITRE XIII

SUITE DE L'ELISABETH.

Le second acte s'ouvre par une scène superbe. La terrible Élisabeth fait amener devant elle, par ses gardes, la tremblante Mathilde. C'est pour lui adresser ces paroles fatales :

T' inoltra, in me tu vedi
Il tuo giudice, o donna.

« La politique condamne à une mort ignominieuse « une femme ennemie qui a osé s'introduire dans « ma cour sous un déguisement perfide. Un reste « de pitié parle encore dans mon âme. Écris, re- « nonce aux prétendus droits que tu peux te croire « sur le cœur de l'ambitieux Leicester. Reviens de « ton erreur. »

Ce récitatif obligé est magnifique. A la première représentation, il serra tous les cœurs.

Il faut avoir vu mademoiselle Colbran dans cette scène, pour comprendre le succès d'enthousiasme qu'elle eut à Naples, et toutes les folies qu'elle faisait faire à cette époque.

Un Anglais, l'un des rivaux de Barbaja, avait fait venir d'Angleterre des dessins fort soignés, au moyen desquels on pût reproduire, avec la dernière exactitude, le costume de la sévère Élisabeth. Ces habits du XVIe siècle se trouvèrent convenir admirablement à la taille et aux traits de la belle Colbran. Tous les spectateurs connaissaient l'anecdote de la vérité du costume ; cette idée consacrant, par le prestige des souvenirs, l'aspect imposant de mademoiselle Colbran, augmentait encore l'effet de son étonnante beauté. Jamais l'imagination la plus exaltée par le roman de *Kenilworth* n'a pu se figurer une Élisabeth plus belle, et surtout plus majestueuse. Dans l'immense salle de San-Carlo, il n'y avait peut-être pas un seul homme qui ne sentît qu'on devait voler à la mort avec plaisir pour obtenir un regard de cette belle reine.

Mademoiselle Colbran, dans Élisabeth, n'avait point de gestes, rien de théâtral, rien de ce que le vulgaire appelle des *poses* ou des *mouvements tragiques.* Son pouvoir immense, les événements importants qu'un mot de sa bouche pouvait faire naître, tout se peignait dans ces yeux espagnols si beaux, et dans certains moments si terribles. C'était le regard d'une reine dont la fureur n'est rete-

nue que par un reste d'orgueil ; c'était la manière d'être d'une femme belle encore, qui dès longtemps est accoutumée à voir la moindre apparence de volonté suivie de la plus prompte obéissance [1]. En voyant mademoiselle Colbran parler à Mathilde, il était impossible de ne pas sentir que, depuis vingt ans, cette femme superbe était reine absolue. C'est cette *ancienneté* des habitudes que le pouvoir suprême fait contracter, c'est l'évidence de l'absence de

1. *Il celere obbedir.*

M. Manzoni, dans son Ode sur la mort de Napoléon. Ce sont les seuls vers, à ma connaissance, dignes du sujet *.

Ei fù ; siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di un tanto spiro,
Così percossa e attonita
La Terra al nunzio sta.

Muta pensando all' ultima
Ora dell' uom fatale,
Nè sa quando una simile
Orma di piè mortale
La sua cruenta polvere
A calpestar verrà.
. . . .
. . . .

Dall' Alpi alle Piramidi,
Dal Mansanare al Reno,
Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno ;
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall' uno all' altro mar.

Fù vera gloria ? ai posteri
L'ardua sentenza ; noi
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor che volle in Lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar.
. . . .
. . . .

toute espèce de doute sur le dévouement que ses moindres fantaisies vont rencontrer, qui formait le trait principal du jeu de cette grande actrice : toutes ces choses se lisaient dans la tranquillité des mouvements de la reine. Le peu de mouvements qu'elle faisait lui étaient arrachés par la violence des combats de passions qui déchiraient son âme, aucun par l'intention de se faire obéir. Nos plus grands acteurs tragiques, Talma lui-même, ne sont pas exempts de gestes forts et impérieux, dans les rôles de tyrans. Peut-être ces gestes impérieux, ces espèces de gasconnades tragiques, sont-elles une des exigences d'un parterre de mauvais goût, tel que celui qui décide du sort de nos tragédies ; mais ces gestes, pour être applaudis, n'en sont pas

Ei sparve, e i di nell' ozio
Chiuse in si breve sponda,
Segno d'immensa invidia,
E di pietà profonda,
D'inestinguibil odio,
E d'indomato amor.
. . . .
. . . .

Oh ! quante volte al tacito
Morir di un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte,
Stette, e dei di che furono
L'assalse il sovvenir.

Ei ripensò le mobili
Tende, i percossi valli,
E il lampo dei manipoli,
E l'onda dei cavalli,
E il concitato imperio,
E il celere obbedir.
. . . .
. . . .

moins absurdes. Un roi absolu est l'homme du monde qui fait le moins de gestes [1] ; ils lui sont inutiles : il est depuis longtemps accoutumé à voir ses moindres signes suivis, avec la rapidité de l'éclair, de l'exécution de ses volontés.

La scène superbe, dans laquelle mademoiselle Colbran était si grande tragédienne, se termine par un duetto entre la reine et Mathilde,

Pensa che sol per poco
Sospendo l' ira mia,

qui se change bientôt en terzetto, par l'arrivée de Leicester.

On nous dit que c'était Rossini qui avait eu l'idée de l'arrivée de Leicester entre ces deux femmes, l'une ne retenant qu'à peine les éclats de sa fureur, l'autre élevée jusqu'à la haute énergie par le désespoir de l'amour sincère dans un cœur de seize ans. On peut dire que, dans le genre du libretto d'opéra, cette idée est de génie.

Après ce terzetto magnifique, nous eûmes deux airs chantés, l'un par Norfolk (Garcia), l'autre par Leicester (Nozzari) : ils sont bien composés. On peut juger s'ils furent bien chantés par deux ténors rivaux paraissant dans une occasion solennelle, devant tout ce que Naples avait de plus grands personnages et de connaisseurs les plus diffi-

1. Alfieri, *Vita*, figure de Louis XV.

ciles. Cependant, pour la composition, ils parurent tomber un peu dans le lieu commun, et n'être pas à la hauteur du reste de l'opéra.

Leicester est mis en prison et condamné à mort par les cours de justice du pays. Quelques moments avant l'exécution, Élisabeth ne peut résister à l'idée de ne plus revoir le seul homme qui ait pu faire pénétrer un sentiment tendre dans un cœur dévoué à l'ambition et aux sombres jouissances du pouvoir. Elle paraît dans la prison de Leicester. Le traître Norfolk y était avant elle, et à son arrivée se cache derrière un pilier de la prison. Les deux amants ont une explication. Ils reconnaissent que Norfolk a voulu perdre Leicester. Norfolk, qui se voit découvert et sans espoir de pardon, se précipite sur Élisabeth, un poignard à la main. Mathilde, la jeune épouse de Leicester, qui venait lui dire un dernier adieu, est assez heureuse pour sauver la reine par un cri qui l'avertit du danger.

Élisabeth, déjà à demi vaincue par sa conversation avec Leicester, pardonne aux amants, et Rossini prend sa revanche des deux airs, peut-être un peu faibles, qui précèdent, par l'un des plus magnifiques finales qu'il ait peut-être jamais écrits.

Le cri de la reine,

Bell' alme generose,

porta jusqu'à la folie l'enthousiasme du public. Nous fûmes plus de quinze représentations avant

de pouvoir porter un œil critique sur ce morceau superbe *.

Élisabeth pardonne à Leicester et à Mathilde ; voici ses paroles :

Bell' alme generose,
A questo sen venite ;
Vivete, ormai gioite,
Siate felici ognor [1].

Quand enfin nous eûmes assez de sang-froid pour examiner, nous trouvâmes que ce chant était doux et tranquille comme le calme après la tempête. Du reste, Rossini a réuni, je crois, tous les défauts de son style dans ces vingt ou trente mesures. Le chant principal est étouffé sous un déluge d'ornements déplacés et de roulades qui ont l'air d'être écrites pour des instruments à vent, et non pour une voix humaine.

Mais il faut être juste, Rossini arrivait à Naples ; il voulait réussir, il dut s'attacher à plaire à la prima donna qui gouvernait entièrement le directeur Barbaja. Or, mademoiselle Colbran n'a jamais eu de pathétique dans son talent ; il a été magnifique comme sa personne ; c'était une reine, c'était Élisabeth, mais c'était Élisabeth donnant des ordres du haut d'un trône, et non pas pardonnant avec générosité.

1. Ames nobles et généreuses, approchez-vous de moi : vivez, soyez heureuses désormais ; goûtez un bonheur dont je serai la source.

Quand le génie de Rossini l'eût porté au pathétique, ce que je suis loin d'accorder, il eût dû s'en abstenir à cause de la voix de la célèbre cantatrice à laquelle il confiait le rôle d'Élisabeth.

Dans le morceau : *Bell' alme generose*, Rossini, par un artifice fort simple, rassembla tous les agréments, de quelque espèce qu'ils fussent, que mademoiselle Colbran exécutait bien. Nous eûmes comme un inventaire en nature de tous les moyens quelconques de cette belle voix, et l'on va juger de ce que peut en musique la perfection de l'exécution. Ces agréments étaient faits avec une telle supériorité, que, malgré l'absurdité flagrante, il ne nous fallut pas moins de quinze ou vingt représentations pour que nous pussions nous apercevoir qu'ils étaient déplacés.

Rossini, qui ne reste jamais court, répondait à nos critiques : « Élisabeth est reine même en pardonnant. Dans un cœur si altier, le pardon le plus généreux en apparence n'est encore qu'un acte de politique. Quelle est la femme, même sans être reine, qui puisse pardonner l'injure de se voir préférer une autre femme ? »

Alors les vieux dilettanti se fâchaient : « Toute « votre musique pèche par l'absence du pathé« tique, disaient-ils ; elle n'est que magnifique, « comme le talent de votre première chanteuse. « Elle devait être profondément tendre * dans le

« rôle de Mathilde, et vous n'avez que le commence-
« ment du terzetto,

Pensa che sol per poco,

« qui encore est plutôt simple comme un nocturne, que « tendre comme un air de passion ; mais il repose « l'âme de la magnificence de tout ce qui l'entoure, « et il doit au contraste les quatre cinquièmes du « plaisir qu'il nous fait. Avouez franchement que « vous avez toujours sacrifié l'expression et la situa- « tion dramatique aux broderies de la Colbran. » — « J'ai sacrifié au succès, » répondit Rossini avec une sorte de fierté qui lui allait à merveille. L'aimable archevêque de T... * vint à son secours. A Rome, s'écria-t-il, Scipion, accusé devant le peuple, dit pour toute réponse à ses ennemis : « Romains, il y a dix ans qu'à pareil jour je détruisis Carthage ; allons au Capitole rendre grâces aux dieux immortels. »

Il est sûr que l'effet d'*Elisabeth* fut prodigieux. Quoique fort inférieur à *Otello*, par exemple, il y a dans cet opéra bien des choses d'une fraîcheur délicieuse et entraînante.

Aujourd'hui, de sang-froid, j'y blâmerais l'emploi de deux ténors pour les rôles de Norfolk et de Leicester. Rossini aurait répondu à ce reproche : « J'avais ces deux ténors, et je n'avais pas de voix « de basse pour le rôle du traître Norfolk. » La vérité est qu'avant Rossini on ne donnait jamais

des rôles importants aux voix de basse dans l'opera seria. Ce maestro est le premier qui ait écrit, pour ces sortes de voix, des parties difficiles dans les opéras de *mezzo carattere*, tels que la *Cenerentola*, la *Gazza ladra*, *Torvaldo e Dorliska*, etc. ; et l'on peut dire que c'est sa musique qui a fait naître les Lablache, les Zuchelli, les Galli, les Remorini, les Ambrosi.

CHAPITRE XIV

OPÉRAS DE ROSSINI A NAPLES.

Mademoiselle Colbran chanta, dans une même année, l'*Elisabeth* de Rossini, la *Gabrielle de Vergy* de Caraffa, la *Cora* et la *Médée* de Mayer, et tout cela d'une manière sublime, et surtout avec une agilité incroyable dans la voix. San-Carlo présentait alors un des plus beaux spectacles que puisse désirer l'amateur le plus passionné et le plus difficile ; mademoiselle Colbran était secondée par Davide le fils, et par Nozzari, Garcia et Siboni. Mais ce beau moment dura peu ; dès l'année suivante, 1816, la voix de mademoiselle Colbran faiblit, et ce fut déjà une bonne fortune dont on se félicitait, que de lui entendre chanter un air sans fautes. La seule crainte d'être toujours tout près d'une note fausse empêchait le charme de naître ;

ainsi, même en musique, pour être heureux, il ne faut pas en être réduit à examiner : voilà ce que les Français ne veulent pas comprendre ; leur manière de jouir des arts, c'est de les juger.

On attendait les premières mesures de l'air de mademoiselle Colbran ; voyait-on qu'elle eût pris son parti de chanter faux, on prenait aussi le sien, et l'on faisait la conversation, ou l'on allait au café prendre une glace. Au bout de quelques mois, le public, ennuyé de ces promenades, avoua tout haut que la pauvre Colbran avait vieilli, et attendit qu'on l'en débarrassât. Comme on ne se pressait pas, il murmura ; ce fut alors que la fatale protection dont la Colbran était honorée parut dans tout ce qu'elle avait de dur pour un peuple qui se voyait enlever à la fois son dernier plaisir et l'éternel sujet de ses vanteries et de son orgueil envers les étrangers. Le public témoigna de mille manières sa profonde impatience ; toujours le pouvoir sans bornes se fit sentir, et, comme une main de fer, arrêta tout court l'indignation du peuple le plus bruyant de l'univers. Cet acte de complaisance du roi pour son M. Barbaja lui a plus aliéné de cœurs que tous les actes de despotisme possibles exercés envers un peuple qui sera peut-être digne de la liberté dans cent ans.

En 1820, pour procurer une vraie joie aux habitants de Naples, ce n'est pas la constitution d'Espagne qu'il fallait leur donner, c'est mademoiselle Colbran qu'il fallait ôter *.

Rossini n'avait garde d'entrer dans toutes les intrigues de Barbaja. On vit bientôt que, par caractère, c'était l'homme le plus étranger à l'intrigue, et surtout à l'esprit de suite qu'elle exige ; mais, appelé par M. Barbaja à Naples, lié d'amour avec mademoiselle Colbran, il était difficile que les Napolitains ne lui fissent pas sentir quelquefois le contrecoup de leurs ennuis. Ainsi le public de Naples, toujours séduit par le talent de Rossini, a toujours eu la meilleure envie de le siffler. Lui, de son côté, ne pouvant plus compter sur la voix de mademoiselle Colbran, s'est jeté de plus en plus dans l'harmonie allemande, et surtout s'est éloigné de plus en plus de la *véritable expression dramatique.* Mademoiselle Colbran le persécutait sans cesse pour qu'il plaçât dans ses airs les agréments dont sa voix avait l'habitude.

On voit par quel enchaînement de circonstances fatales le pauvre Rossini a eu quelquefois les apparences de la pédanterie en musique. C'est un grand poète, et un poète comique forcé à être *érudit*, et érudit sur des choses tristes et sérieuses. Qu'on se figure Voltaire obligé, pour vivre, à écrire l'histoire des juifs du ton de Bossuet.

Rossini a été quelquefois Allemand *, mais c'est un Allemand aimable et plein de feu [1].

1. Je demande pardon aux Allemands de parler de leur musique d'opéra avec peu de respect ; je suis sincère. Du reste, l'on ne peut pas douter de mon estime pour le peuple

Après l'*Elisabeth*, il courut à Rome, où il donna dans le même carnaval (1816) *Torvaldo e Dorliska* et le *Barbier* ; il reparut à Naples et fit jouer la *Gazetta*, petit opera buffa, demi-succès, et ensuite *Otello* au théâtre del Fondo. Après *Otello* il alla Rome pour la *Cenerentola*, et fit son voyage de Milan pour la *Gazza ladra*. A peine de retour à Naples, il donna l'*Armide*.

Le jour de la première représentation, le public le punit de la voix incertaine de mademoiselle Colbran, et l'*Armide* réussit peu, malgré le superbe duetto. Vivement piqué de la froideur qu'on lui montrait, Rossini chercha à conquérir un succès sans employer la voix de mademoiselle Colbran ; comme les Allemands, il eut recours à son orchestre, et, de l'accessoire fit le principal. Il prit une revanche complète de l'irréussite d'*Armide* dans le *Moïse*. Le succès fut immense. De ce moment le goût de Rossini fut faussé. Il écrit * de *l'harmonie* légère et spirituelle en se jouant : il avait, au contraire, assez de peine, après vingt opéras, à trouver des cantilènes nouvelles. La paresse, d'accord avec la nécessité, lui fit adopter le genre allemand. *Moïse* fut immédiatement suivi de *Ricciardo e Zoraïde*, d'*Ermione*, de la *Donna del Lago* et de *Maometto secondo*. Tous ces opéras allèrent aux nues, à l'exception

qui a produit Luther. Les Allemands peuvent voir que je ne ménage pas la musique de mon propre pays, au risque de passer pour mauvais citoyen.

d'*Ermione*, qui était un essai. Rossini, pour varier, avait voulu se rapprocher du genre déclamé *, donné aux Français par Gluck. De la musique sans plaisir physique pour l'oreille n'était pas faite pour plaire beaucoup à des Napolitains. D'ailleurs, dans *Ermione*, tout le monde se fâchait, et toujours, et il n'y avait qu'une seule couleur, celle de la colère. La colère, en musique, n'est bonne que comme contraste. C'est un axiome napolitain, qu'il faut la colère du tuteur avant l'air tendre de la pupille.

Pour les derniers opéras que je viens de nommer, Rossini eut une ressource, la voix de mademoiselle Pisaroni, superbe contralto et cantatrice décidément du premier ordre.

Les hommes pour lesquels il a écrit sont Garcia, Davide le fils et Nozzari, tous les trois ténors ; Davide, le premier ténor existant, et qui met du génie dans son chant : il improvise sans cesse, et quelquefois se trompe ; Garcia, remarquable par la sûreté étonnante de sa voix ; et enfin Nozzari, la moins belle voix des trois, et qui cependant a été un des meilleurs chanteurs de l'Europe.

CHAPITRE XV

TORVALDO E DORLISKA.

Après l'éclatant succès de l'*Elisabeth,* Rossini fut appelé à Rome pour le carnaval de 1816 ; il y composa, au théâtre Valle, un opéra semi-serio assez médiocre, *Torvaldo e Dorliska* ; et, au théâtre Argentina, son chef-d'œuvre du *Barbier de Séville.* Rossini écrivit *Torvaldo* pour les deux premières basses d'Italie, Galli et Remorini ; en 1816, Lablache et Zuchelli étaient encore peu connus. Il eut pour ténor Domenico Donzelli, alors excellent et surtout plein de feu.

Il y a un cri de passion dans le grand air de Dorliska,

Ah ! Torvaldo !
Dove sei ?

qui, lorsqu'il est chanté avec hardiesse et abandon, produit toujours beaucoup d'effet. Le reste de cet

air, un terzetto entre le tyran, l'amant et un portier bouffon :

Ah ! qual raggio di speranza !

et l'on peut dire tout l'opéra, ferait la réputation d'un maestro ordinaire, mais n'ajoute rien à celle de Rossini *. C'est comme un mauvais roman de Walter Scott, le rival du maestro de Pesaro en célébrité européenne. Certainement un inconnu, qui aurait fait le *Pirate* ou l'*Abbé*, serait sorti à l'instant des rangs vulgaires de la littérature. Ce qui distingue le grand maître, c'est la hardiesse du trait, la négligence des détails, le grandiose de la touche ; il sait économiser l'attention pour la lancer tout entière sur ce qui est important. Walter Scott répète le même mot trois fois dans une phrase, comme Rossini le même trait de mélodie, exécuté successivement par la clarinette, le violon et le hautbois.

J'aime mieux une ébauche du Corrège, qu'un grand tableau fort soigné de Charles Lebrun, ou de tel de nos grands peintres.

Dans l'opéra de *Dorliska*, lequel, à la niaiserie uniforme et visant au sublime du style, et au manque total d'originalité et d'individualité dans les personnages, me semble une traduction de quelque mélodrame du boulevard *, le tyran chante un superbe *agitato* : c'est un des plus beaux airs que l'on puisse choisir pour une voix de basse ; aussi Lablache et

Galli ne manquent-ils guère de le placer dans leurs concerts. J'ajouterai, pour diminuer les regrets de ceux des lecteurs qui ne le connaîtraient pas, que cet air n'est autre chose que le fameux duetto de la lettre, dans le second acte d'*Otello* :

Non m'inganno, al mio rivale.

CHAPITRE XVI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA *.

Rossini trouva l'impresario du théâtre Argentina, à Rome, tourmenté par la police, qui lui refusait tous les *libretti* (poèmes), sous prétexte d'allusions. Quand un peuple est spirituel et mécontent, tout devient allusion [1]. Dans un moment d'humeur, l'impresario romain proposa au gouverneur de Rome le *Barbier de Séville*, très joli libretto mis jadis

1. La guerre du gendarme contre la pensée présente partout des circonstances burlesques. En 1823, l'on ne veut pas permettre à Talma la représentation de *Tibère*, tragédie de Chénier, qui est mort il y a dix ans, de peur des allusions. Allusions à qui ? et de la part d'un poète mort en 1812 en exécrant Napoléon.

A Vienne, l'on vient de suspendre la représentation d'*Abufar*, charmant opéra de M. Caraffa, comme pouvant porter les peuples à un amour illicite. D'abord, il n'y a pas amour criminel, puisque Farhan n'est pas frère de Salema ; et plût à Dieu que les jolies Viennoises ne pussent être fourvoyées que par le sentiment ! Ce n'est pas l'amour, quel qu'il soit, c'est le châle qui est funeste à la vertu.

en musique par Paesiello. Le gouverneur, ennuyé ce jour-là de parler mœurs et décence, accepta. Ce mot jeta Rossini dans un cruel embarras, car il a trop d'esprit pour n'être pas modeste envers le vrai mérite. Il se hâta d'écrire à Paesiello à Naples. Le vieux maestro, qui n'était pas sans un grand fonds de *gasconisme*, et qui se mourait de jalousie du succès de l'*Elisabeth*, lui répondit très poliment qu'il applaudissait avec une joie véritable au choix fait par la police papale. Il comptait apparemment sur une chute éclatante.

Rossini mit une préface très modeste au-devant du libretto, montra la lettre de Paesiello à tous les dilettanti de Rome, et se mit au travail. En treize jours *, la musique du *Barbier* fut achevée. Rossini, croyant travailler pour les Romains, venait de créer le chef-d'œuvre de la *musique française*, si l'on doit entendre par ce mot la musique qui, modelée sur le caractère des Français d'aujourd'hui, est faite pour plaire le plus profondément possible à ce peuple *, tant que la guerre civile n'aura pas changé son caractère.

Les chanteurs de Rossini furent madame Giorgi * pour le rôle de Rosine, Garcia pour celui d'Almaviva; Zamboni faisait Figaro, et Boticelli le médecin Bartholo. La pièce fut donnée au théâtre d'Argentina, le 26 décembre 1816 *. (C'est le jour où la *stagione* du carnaval commence en Italie.)

Les Romains trouvèrent le commencement de

l'opéra ennuyeux et bien inférieur à Paesiello. Ils cherchaient en vain cette grâce naïve, inimitable, et ce style, le miracle de la simplicité. L'air de Rosine, *sono docile*, parut hors de caractère ; on dit que le jeune maestro avait fait une virago d'une ingénue. La pièce se releva au duetto entre Rosine et Figaro, qui est d'une légèreté admirable et le triomphe du style de Rossini. L'air de la *Calunnia* fut jugé magnifique et original ; les Romains ne comprenaient pas Mozart en 1816.

Après le grand air de Basile, on regretta sans cesse davantage la grâce naïve et quelquefois excessive de Paesiello. Enfin, ennuyés des choses communes qui commencent le second acte, choqués du manque total d'expression, les spectateurs firent baisser la toile. En cela, le public de Rome, si fier de ses connaissances musicales, fit un acte de hauteur qui se trouva aussi, comme il arrive souvent, un acte de sottise. Le lendemain la pièce alla aux nues ; l'on voulut bien s'apercevoir que, si Rossini n'avait pas les mérites de Paesiello, il n'avait pas aussi la langueur de son style, défaut cruel qui gâte souvent les ouvrages, si semblables d'ailleurs, de Paesiello et du Guide. Depuis vingt ou trente ans que l'ancien maître a écrit, le public romain s'étant mis à faire moins de conversation à l'opéra, il lui arrive de s'ennuyer aux récitatifs éternels qui séparent les morceaux de musique des opéras de 1780. C'est comme si, parmi nous, le parterre s'avise, dans

trente ans d'ici, de trouver incompréhensibles les entr'actes éternels de nos tragédies actuelles, parce qu'on aura trouvé le moyen de l'amuser dans les entr'actes, soit avec deux ou trois jeux d'orgues qui se répondent et font assaut [1], soit par des expériences de physique, ou le jeu de loto. Quel que soit l'état de perfection où nous avons porté tous les arts, il faut bien s'attendre que la postérité aura l'impertinence d'inventer aussi quelque chose.

L'ouverture du *Barbier* amusa beaucoup à Rome ; on y vit ou l'on crut y voir les gronderies du vieux tuteur amoureux et jaloux, et les gémissements de la pupille. Le petit terzetto :

Piano, pianissimo *,

du second acte, alla aux nues. « Mais c'est de la « petite musique, disait le parti contraire à Ros- « sini ; cela est amusant, sautillant, mais n'exprime « rien. Quoi ! Rosine trouve un Almaviva fidèle « et tendre, au lieu du scélérat qu'on lui avait peint, « et c'est par d'insignifiantes roulades qu'elle pré- « tend nous faire partager son bonheur ! »

Di sorpresa, di contento
Son vicina a delirar.

Hé bien, les roulades si singulièrement placées sur ces paroles, et qui faillirent, même le second

1. Comme à l'église *del Gesù* à Rome, les 31 décembre et 1er janvier de chaque année.

jour, entraîner la chute de la pièce à Rome, ont eu beaucoup de succès à Paris ; on y aime la galanterie et non l'amour. Le *Barbier*, si facile à comprendre par la musique, et surtout par le poème, a été l'époque de la conversion de beaucoup de gens. Il fut donné le 23 septembre 1819, mais la victoire sur les pédants, qui défendaient Paesiello comme *ancien*, n'est que de janvier 1820. (Voir *la Renommée*, journal libéral d'alors.) Je ne doute pas que quelques dilettanti ne me reprochent de m'arrêter à des lieux communs inutiles à dire ; je les prie de vouloir bien relire les journaux d'alors et même ceux d'aujourd'hui, ils ne les trouveront pas mal absurdes, quoique le public ait fait d'immenses progrès depuis quatre ans.

La musique aussi a fait un pas immense depuis Paesiello ; elle s'est défaite des récitatifs ennuyeux et a conquis les *morceaux d'ensemble*. Il est ridicule, disent les pauvres gens froids, de chanter cinq ou six à la fois. — Vous avez raison ; il est même souverainement absurde de chanter deux ensemble ; car, quand est-ce qu'il arrive, même sous l'empire de la passion la plus violente, de parler un peu longtemps * deux à la fois? Au contraire, plus le mouvement de passion est vif, plus on accorde d'attention à ce que dit la personne que nous voulons persuader. Voyez les sauvages [1] et les Turcs, qui ne

1. *Mœurs et Coutumes des nations indiennes*, ouvrage traduit de l'anglais de Jean Heckewelder, par M. du Ponceau. Paris, 1822.

cherchent pas à se faire une réputation de vivacité et d'esprit. Rien de plus judicieux que ce raisonnement. Ne vous semble-t-il pas parfait ? Hé bien, l'expérience le détruit de fond en comble. Rien de plus agréable que les duetti. Donc, pauvres littérateurs estimables qui appliquez votre dialectique puissante à juger des arts que vous ne voyez pas, allez faire une dissertation pour prouver que Cicéron nous amuse, ou que M. Scoppa vient enfin de trouver le vrai rythme de la langue française et l'art de faire de beaux vers.

La vivacité et le crescendo des morceaux d'ensemble chasse l'ennui et réveille un peu ces pauvres gens *solides* que la mode jette impitoyablement dans la salle de Louvois [1].

Rossini, luttant contre un des génies de la musique dans le *Barbier*, a eu le bon esprit, soit par hasard, soit bonne théorie, d'être éminemment lui-même.

Le jour où nous serons possédés de la curiosité, avantageuse ou non pour nos plaisirs, de faire une connaissance intime avec le style de Rossini, c'est dans le *Barbier* que nous devrons le chercher. Un des plus grands traits de ce style y éclate d'une manière frappante. Rossini, qui fait si bien les

1. L'Allemand, qui met tout en doctrine, traite la musique savamment ; l'Italien voluptueux y cherche des jouissances vives et passagères ; le Français, plus vain que sensible, parvient à en parler avec esprit ; l'Anglais la paie et ne s'en mêle pas. (*Raison, Folie*, tome I, page 230.)

finales, les morceaux d'ensemble, les duetti, est faible et joli dans les airs qui doivent peindre la passion avec simplicité. Le chant *spianato* est son écueil.

Les Romains trouvèrent que, si Cimarosa eût fait la musique du *Barbier*, elle eût peut-être été un peu moins vive, un peu moins brillante, mais bien plus comique et bien autrement expressive. Avez-vous été militaire ? avez-vous couru le monde? vous est-il arrivé de retrouver tout à coup, aux eaux de Baden, une maîtresse charmante que vous aviez adorée, dix ans auparavant, à Dresde ou à Bayreuth ? Le premier moment est délicieux ; mais le troisième ou quatrième jour, vous trouvez trop de délices, trop d'adorations, trop de douceur. Le dévouement sans bornes de cette bonne et jolie Allemande vous fait regretter, sans peut-être oser en convenir avec vous-même, le piquant et les caprices d'une belle Italienne pleine de hauteur et de folie. Telle est exactement l'impression que vient de me faire l'admirable musique du *Matrimonio segreto*, à la reprise qu'on vient d'en donner à Paris, pour mademoiselle de Meri. Le premier jour, en sortant du théâtre, je ne voyais dans Rossini qu'un pygmée. Je me souviens que je me dis : il ne faut pas se presser de juger et de porter des décisions, je suis sous le charme. Hier (19 août 1823), en sortant de la quatrième représentation du *Matrimonio*, j'ai aperçu bien haut l'obélisque

immense, symbole de la gloire de Rossini. L'absence des dissonances se fait cruellement sentir dans le second acte du *Matrimonio*. Je trouve que le désespoir et le malheur y sont exprimés à l'eau rose. Nous avons fait des progrès dans le malheur depuis 1793 [1]. Le grand quartetto du premier acte,

Che triste silenzio !

paraît long ; en un mot, Cimarosa a plus d'idées que Rossini, et surtout de bien meilleures idées ; mais Rossini a le meilleur style *.

Comme, en amour, c'est le piquant des caprices de l'Italie qui manque à une tendre Allemande ; par un effet contraire, en musique, c'est le piquant des dissonances et du genre enharmonique allemand qui manque aux grâces délicieuses et suaves de la mélodie italienne. Rappelez-vous le *ti maledico* du second acte d'*Otello* ; ne devrait-il pas y avoir dans le *Matrimonio* quelque chose dans ce genre lorsque le vieux marchand Geronimo, si entiché de la noblesse, découvre que sa fille Carolina a épousé un commis ? Un dilettante auquel j'ai soumis ce chapitre sur le *Barbier*, pour qu'il corrigeât les erreurs de fait où je tombe souvent, comme l'astrologue de La Fontaine dans un puits, en regardant le ciel, me dit : « Est-ce là ce que vous nous donnez

1. Première représentation du *Matrimonio segreto* en 1793, à Vienne. L'empereur Joseph s'en fait donner une seconde représentation dans la même soirée.

« pour une analyse du *Barbier* ? C'est de la crème « fouettée. Je ne puis me faire à ces phrases en « filigrane. Allons, mettez-vous à l'ouvrage sérieu- « sement, ouvrons la partition, je vais vous jouer « les principaux airs ; faites une analyse serrée et « raisonnable. »

On sent bien dans le chœur des donneurs de séré- nade, qui forme l'introduction, que Rossini lutte avec Paesiello ; tout est grâce et douceur, mais non pas simplicité. L'air du comte Almaviva est faible et commun * ; c'est un amoureux français de 1770. En revanche, tout le feu de Rossini éclate dans le chœur :

Mille grazie, mio signore !

et cette vivacité s'élève bientôt jusqu'à la verve et au *brio*, ce qui n'arrive pas toujours à Rossini. Ici son âme semble s'être échauffée aux traits de son esprit. Le comte s'éloigne en entendant venir Figaro ; il dit en s'en allant :

Già l'alba è appena, e amor non si vergogna.

Voilà qui est bien italien. Un amoureux se permet tout, dit le comte ; on sait de reste que l'amour est une excuse qui couvre toutes choses aux yeux des indifférents. L'amour, dans le Nord, est au contraire timide et tremblant, même avec les indifférents.

La cavatine de Figaro :

Largo al factotum,

chantée par Pellegrini, est et sera longtemps le chef-d'œuvre de la musique française. Que de feu, que de légèreté, que d'esprit dans le trait :

Per un barbiere di qualità,

Quelle expression dans

Colla donnetta...
Col cavaliere...

Cela a plu à Paris, et pouvait fort bien être sifflé à cause du sens leste des paroles. Je ne sais si jamais Préville a joué Figaro autrement que Pellegrini. Dans ce premier acte, cet acteur inimitable a, ce me semble, toute la légèreté gracieuse, toute l'allure scélérate et prudente d'un jeune chat. Lorsque, plus tard, il est dans la maison de Bartholo, sur sa mine seule il est pendable. Je voudrais voir jouer ce rôle aux Français aussi bien que Pellegrini. Un des dictons de nos littérateurs estimables est de représenter les acteurs de Louvois comme des bouffons à mille lieues de toute vérité et de toute expression dramatique, et auxquels, par conséquent, il serait impertinent de demander de l'intérêt. Encore hier soir, j'ai entendu développer cette théorie : un homme à ailes de pigeon l'expliquait à deux pauvres jeunes femmes qui approuvaient du geste, et cela à un théâtre qui vient de voir le second acte de la *Gazza ladra* joué par Galli, sans parler de Madame Pasta dans *Roméo*, *Desdemona*, *Médée*, et partout.

Ne serions-nous pas plus ridicules que nos pédants, d'entreprendre de les raisonner ? Oui, messieurs, le vrai pathétique est au Théâtre-Français ; allez-y voir *Iphigénie en Aulide*, et goûtez-y bien ce récitatif lamentable qui n'attend plus qu'un accompagnement de contrebasse pour passer à l'état de mauvaise musique de Gluck *.

La situation du balcon, dans le *Barbier*, est divine pour la musique ; c'est de la grâce naïve et tendre. Rossini l'esquive pour arriver au superbe duetto bouffe :

All' idea di quel metallo !

Les premières mesures expriment d'une manière parfaite l'omnipotence de l'or aux yeux de Figaro. L'exhortation du comte :

Sù, vediam di quel metallo,

est bien, au contraire, d'un jeune homme de qualité qui n'a pas assez d'amour pour ne pas s'amuser, en passant, de la gloutonnerie subalterne d'un Figaro, à la vue de l'or.

J'ai parlé ailleurs de l'admirable rapidité de :

Oggi arriva un reggimento
— Si, è mio amico il colonello.

Il me semble que ce passage est, en ce genre, le chef-d'œuvre de Rossini, et par conséquent de

l'art musical. Je regrette de remarquer une nuance de vulgarité dans :

Che invenzione prelibata !

Je trouve, au contraire, un modèle de vrai comique dans ce passage de l'ivresse du comte :

Perchè d'un che non è in se,
Che dal vino casca giù,
Il tutor, credete a me,
*Il tutor si fiderà *.*

J'admire toujours la sûreté de la voix de Garcia dans le passage :

Vado... ma il meglio mi scordavo.

Il y a là un changement de ton, dans le fond de la scène, sans entendre l'orchestre, qui est le comble de la difficulté.

Je regarde la fin de ce duetto, depuis :

La bottega ? non si sbaglia,

comme au-dessus de tout éloge. C'est ce duetto qui tuera le grand Opéra français. Il faut convenir que jamais plus lourd ennemi n'aura succombé sous un assaillant plus léger. C'est en vain que l'Opéra français assommait les gens de goût dès le temps de La Bruyère, il n'y a guère que cent cinquante ans ; il a résisté à une soixantaine de ministères différents. Il fallait, pour lui porter le

dernier coup, l'apparition de la vraie musique française. Les plus grands criminels, après Rossini, sont MM. Massimino, Choron * et Castil-Blaze.

Je ne serais point étonné qu'en désespoir de cause on arrivât à supprimer l'opéra buffa ; on le trahit déjà : voir la manière scandaleuse dont on vient de remettre les *Horaces* de Cimarosa.

La cavatine de Rosine :

Una voce poco fa,

est piquante ; elle est vive, mais elle triomphe trop. Il y a beaucoup d'assurance dans le chant de cette jeune pupille persécutée, et bien peu d'amour. Il est hors de doute qu'avec tant de courage elle attrapera son tuteur.

Le chant de victoire sur les paroles :

Lindoro mio sarà
. . . .
Una vipera sarò,

est le triomphe d'une belle voix. Madame Fodor y était excellente et l'on pourrait dire parfaite. Sa superbe voix a quelquefois un peu de dureté (école française), et la dureté n'est pas tout à fait hors de place dans le chant d'une fille aussi résolue. Quoique je regarde ce ton-là comme calomniant la nature, même à Rome, j'y vois une preuve nouvelle de l'immense distance qui sépare l'amour mélancolique et tendre des belles Allemandes que

l'on rencontre dans les jardins anglais des bords de l'Elbe, du sentiment vif et tyrannique qui enflamme les jeunes filles du midi de l'Italie [1].

L'air célèbre de la calomnie,

La calunnia è un venticello,

me donne la même idée que le fameux duetto du second acte de la *Cenerentola* :

Un segreto d'importanza.

J'ai eu le courage de dire que, sans Cimarosa et le duetto des deux voix de basse du *Mariage secret*, jamais nous n'aurions eu le duetto de *la Cenerentola* : je braverai encore une fois l'accusation de paradoxe. L'air de *la Calunnia* ne me semble qu'un extrait de Mozart, fait par un homme d'infiniment d'esprit, et qui lui-même écrit fort bien. Pour l'effet dramatique, cet air est trop long ; mais il fait un contraste admirable avec la légèreté de tous les chants qui précèdent. Le *Matrimonio segreto*, par exemple, manque d'un tel contraste. Cet air était admirablement chanté au théâtre de la Scala, à Milan, par M. Levasseur, qui y obtenait un très grand succès. Ce chanteur, quoique Français et la gloire du Conservatoire, n'étant pas applaudi à Louvois, il chante

1. Voir le croquis des amours de la Zitella Borghèse, dans les lettres du président de Brosses sur l'Italie, tome II, page 250 :

Et sequitur leviter
Filia matris iter.

avec timidité ; et la seule sensation qu'il donne, c'est la crainte de le voir se tromper. Voltaire disait que pour réussir dans les arts, et surtout au théâtre, il faut avoir le diable au corps.

MM. Meyerbeer *, Morlacchi, Paccini, Mercadante, Mosca, Mayer, Spontini et autres contemporains de Rossini, ne demandent pas mieux sans doute que de copier Mozart ; mais jamais ils n'ont trouvé dans les partitions du grand homme un air comme celui de *la Calunnia*. Sans prétendre égaler Rossini à Raphaël, je dirai que c'est ainsi que Raphaël copiait Michel-Ange dans le bel à fresque * du prophète Isaïe, à l'église de Saint-Augustin, près de la place Navone à Rome.

Le *Matrimonio segreto* n'a rien d'aussi fort dans le genre triste que :

E il meschino calunniato.

Le duetto :

Dunque io son... tu non m'inganni ?

nous représente une jolie femme de vingt-six ans, assez galante et fort vive, qui consulte un confident sur les moyens d'accorder un rendez-vous à un homme qui lui plaît. Je ne croirai jamais que l'amour chez une jeune fille, même à Rome, soit à ce point privé de mélancolie, et j'oserai dire d'une certaine fleur de délicatesse et de timidité.

Lo sapevo pria di te,

est une phrase musicale qui, au nord des Alpes, pourrait sembler hors de la nature *. C'est, suivant moi, bien gratuitement que Rossini s'est privé d'une grâce charmante : l'amour même le plus passionné ne vit que de pudeur ; le priver de ce sentiment, c'est tomber dans l'erreur vulgaire des hommes grossiers de tous les pays. Je sais que quand on a seize opéras à se reprocher, on cherche le nouveau. Le bon et grand Corneille avoue un sentiment analogue dans l'examen de *Nicomède* ; mais ce n'est pas ainsi que j'explique le manque de délicatesse de cet air de Rossini. Il eut à Rome, précisément pendant qu'il écrivait *Torvaldo* et le *Barbier*, de drôles d'aventures, bien plutôt dans le genre de Faublas que dans celui de Pétrarque. Involontairement, et par suite de cette susceptibilité de sentiment qui fait l'homme de génie dans les arts, il peignit les femmes qui l'aimaient, et que peut-être il aimait un peu. Sans s'en douter, il prenait pour juges de l'air qu'il écrivait à trois heures du matin les femmes avec lesquelles il venait de passer la soirée *, et aux yeux desquelles le sentiment timide et tendre eût passé pour le ridicule *di un collegiale.*

Rossini dut des succès incroyables et flatteurs à un sang-froid et à un désintérêt singuliers. L'opéra du *Barbier*, et plusieurs de ceux qu'il a écrits depuis, me portent à redouter ces succès ; ne les devrait-il point à l'absence de toute différence entre les

femmes ? Je craindrais que ses succès auprès des grandes dames romaines ne l'aient rendu insensible à la grâce féminine. Dans le *Barbier*, dès qu'il faut être tendre, il devient élégant et recherché, mais ne sort pas du style tempéré ; c'est presque Fontenelle parlant d'amour. Cette manière est fort bien dans l'usage de la vie, mais elle ne vaut rien pour la gloire. Je trouve bien plus d'énergie et d'abandon dans les premiers ouvrages de Rossini : comparez *la Pietra del Paragone*, *Demetrio e Polibio*, *l'Aureliano in Palmira* au *Barbier*. Je soupçonne qu'il est devenu un peu incrédule en amour : c'est un grand pas de fait comme philosophe pour un homme de vingt-quatre ans ; tant mieux pour sa tranquillité, mais tant pis pour son talent. Canova et Viganò avaient le ridicule d'aimer.

Une fois le genre du roman de Crébillon adopté pour la couleur générale du *Barbier*, il est impossible de voir plus d'esprit et de cette originalité piquante qui fait le charme de la galanterie, que dans :

Sol due righe di biglietto
. . . .
*Il maestro faccio a lei * !*
Donne donne, eterni Dei !

Voilà encore de la vraie musique française dans toute sa pureté et dans tout son brillant. Les partis et les v...... ont beau faire pour nous rendre sérieux, nous pourrons encore longtemps être accusés d'*indif-*

férence en beaucoup de matières. Il y a peut-être encore un siècle d'intervalle entre nos jeunes gens et le Claverhouse ou le Henri Morton d'*Old Mortality*. Grâces au ciel, la France est encore pour longtemps le pays de la galanterie aimable et légère. Or, tant que cette galanterie fera le trait principal de notre société et du caractère national, le *Barbier de Séville* et le duetto : *Sol due righe di biglietto*, seront les modèles éternels de la musique française. Remarquez qu'en supposant Rosine une veuve de vingt-huit ans, comme la Céliante du *Philosophe marié*, ou la Julie du *Dissipateur*, l'on ne trouve presque plus rien à reprendre dans le ton de son amour. Rappelons-nous encore que la musique ne peut pas plus rendre un ton affecté, que la peinture peindre des masques. On voit qu'avec une idée, quelque agréable qu'elle soit, Rossini a toujours peur d'ennuyer. Comparez ce duetto : *Sol due righe di biglietto*, avec celui de Farinelli, dans le *Mariage secret*, entre le Comte et Elisetta (mademoiselle Cinti et Pellegrini, les mêmes acteurs qui chantent le duetto du *Barbier*), vous remarquerez à chaque instant, et surtout vers la fin, des phrases que Rossini eût syncopées * dans la crainte de paraître long.

Il y a du bonheur véritable, mais toujours du bonheur de veuve alerte, et non pas de jeune fille de dix-huit ans, dans :

Fortunati i affetti miei !

Reprenant l'ensemble de ce morceau, il y a peu de duetti tragiques dans lesquels Rossini se soit élevé à cette hauteur de force et d'originalité. J'en conclurais volontiers que, si Rossini fût né avec cinquante mille livres de rente, comme son collègue M. Meyerbeer, son génie se fût déclaré pour l'opéra buffa. Mais il fallait vivre ; il trouva mademoiselle Colbran, qui ne chante que l'opera seria, toute puissante à Naples ; et, dans le reste de l'Italie, cette police, aussi ridicule dans les détails qu'impuissante pour les grandes choses, a établi que le billet d'entrée au théâtre se paierait un tiers de plus pour l'opéra *semi-seria*, comme l'*Agnese*, que pour l'opera buffa, comme le *Barbier* ; ce qui fait voir que les sots de tous les pays, littéraires ou non, s'imaginent que le genre comique est le plus facile. Auraient-ils la conscience du rôle qu'ils jouent dans le monde, et celle de leur nombre ? Ce sont les premières idées de cette même police, inventée il y a quarante ans par Léopold, grand-duc de Toscane, qui ont privé l'Italie de ce beau genre de littérature indigène, la *commedia dell' arte*, celle qu'on jouait à l'impromptu, et que Goldoni crut remplacer par son plat dialogue. Le peu de vraie comédie qui existe encore en Italie, se trouve aux marionnettes *, admirables à Gênes, à Rome, à Milan, et dont les pièces non écrites échappent à la censure, et sont filles de l'inspiration du moment et des intérêts du jour. Croirait-on qu'un homme d'État tel que le

cardinal Consalvi, un homme qui sait gouverner son maître d'abord, et ensuite l'État pas trop mal, et qui eut jadis l'esprit d'être l'ami intime de Cimarosa, passe trois heures à éplucher les paroles d'un misérable libretto d'opera buffa (historique, 1821). Le lecteur est bien loin d'être à même de juger de tout le ridicule de cette conduite. Le cardinal trouvait que le mot *cozzar* (lutter) était répété trop souvent dans le libretto. Il se donnait tant de soins par tendresse pour les mœurs romaines, et pour les conserver pures et sans taches.

Ici je ne puis m'expliquer, même à demi-mot ; j'en appelle aux voyageurs qui ont passé un hiver à Rome, ou qui savent, par exemple, les anecdotes de l'avancement de Pie VI et de Pie VII *. Ce sont de telles gens que l'on craint de corrompre par les paroles d'un libretto d'opéra. Eh morbleu ! levez quatre compagnies de gendarmes de plus, pendez les vingt juges les plus prévaricateurs tous les ans, et vous aurez fait mille fois plus pour les mœurs. Mettant à part les vols, la justice vendue et autres bagatelles de ce genre, songez à ce que peuvent être les mœurs d'un pays où toute la cour, où tous les employés de l'État sont célibataires, et sous un tel climat, et avec de telles facilités ! Depuis les plaisanteries de Voltaire, nous ne voyons plus, il est vrai, arriver au cardinalat que des vieillards prudents et discrets ; mais ces vieillards ont été prêtres dès l'âge de vingt ans, et ils ont eu dans la

maison paternelle l'exemple séduisant du bonheur donné par les passions fortes. Les pauvres Romains ont été tellement façonnés par quelques siècles de ce gouvernement que je n'ose décrire [1], qu'ils ont perdu jusqu'à la faculté de s'étonner de pareilles choses, et que leur seule vertu est leur férocité. Plusieurs des plus intrépides officiers de Napoléon sont sortis de Rome ; un Jules II y trouverait encore une excellente armée : mais deux siècles du despotisme de Napoléon ne réussiraient peut-être pas à y établir les mœurs décentes et pures d'une petite ville d'Angleterre, de Nottingham ou de Norwich. Mais revenons au *Barbier* ; c'est revenir de loin, dit-on ! Pas de si loin qu'on pense ; une source d'eau limpide, et pleine de vertus singulières pour la santé, jaillit au pied d'une chaîne de hautes montagnes. Savez-vous comment elle a été formée dans le sein de la montagne ? Jusqu'à ce qu'on nous démontre le *comment*, je prétends que chacune des circonstances de ces montagnes, la forme des vallons, le gisement des forêts, etc., tout a influé * sur cette source délicieuse et limpide, auprès de laquelle le chasseur vient se rafraîchir et prendre une vigueur qui tient du miracle. Tous les gouvernements de l'Europe établissent des conservatoires ; plusieurs princes aiment réellement la musique, et lui sacrifient tout leur budget ; créent-ils pour cela

1. Burckhardt, *Mémoires de la cour du pape*, dont il était majordome ; de Potter, *Histoire de l'Eglise* ; Gorani.

des êtres comme Rossini ou Davide, des compositeurs ou des chanteurs ?

Il y a donc quelque circonstance inconnue et pourtant nécessaire dans l'ensemble des mœurs de la belle Italie et de l'Allemagne. Il fait moins froid dans la rue Le Peletier qu'à Dresde ou à Darmstadt. Pourquoi y est-on plus barbare ? Pourquoi l'orchestre de Dresde ou de Reggio exécute-t-il divinement un *crescendo* de Rossini, chose impossible à Paris ? Pourquoi surtout ces orchestres savent-ils accompagner ? [1]

L'air de Bartholo :

A un dottor della mia sorte,

est fort bien. Je voudrais l'entendre chanter par Zuchelli ou Lablache. Je ne puis que répéter ce que j'ai dit trop souvent peut-être de ces airs dans le genre de Cimarosa ; plus d'esprit, un style plus piquant, infiniment moins de verve, de passion et d'idées comiques. Je vois dans le libretto ce vers :

Ferma, olà ! non mi toccate.

A qui connaît les mœurs de Rome, il y a là-dedans toute la méfiance de la Romagne, et des malheureux pays soumis depuis trois siècles au génie du christianisme [2] : je parierais bien que l'auteur

1. Peut-être amour et bonne foi d'un côté ; de l'autre, vanité et continuelle *attention aux autres.*

2. La religion est la seule loi vivante dans les États du pape. Comparez Velletri ou Rimini au premier pays protes-

du libretto n'habita jamais la douce Lombardie.

L'entrée du comte Almaviva déguisé en soldat, et le commencement du finale du premier acte, sont un modèle de légèreté et d'esprit. Il y a un joli contraste entre la lourde vanité du Bartholo qui répète trois fois, d'une manière si marquée :

Dottor Bartolo !
Dottor Bartolo !

et l'aparté du comte :

Ah ! venisse il caro oggetto !

Ce souhait du jeune amant est d'une galanterie délicieuse. Rien de plus léger et de plus piquant que ce finale ; il y a dans ce seul morceau les idées nécessaires pour faire tout un opéra de Feydeau. Peu à peu, et à mesure qu'on avance vers la catastrophe, ce finale prend une teinte de sérieux fort marquée ; il y en a déjà beaucoup dans l'avertissement de Figaro au comte :

Signor, giudizio, per carità.

L'effet du chœur :

La forza,
Aprite quà,

tant que vous traverserez. Le génie froid du protestantisme tue les arts ; voir Genève et la Suisse. Mais les arts ne sont que le luxe de la vie ; l'honnêteté, la raison, la justice, en sont le nécessaire.

est pittoresque et frappant. On trouve ici un grand moment de silence et de repos, dont l'oreille sent vivement le besoin, après le déluge de jolies petites notes qu'elle vient d'entendre.

Le chant à trois et ensuite à cinq, qui explique la raison du tapage au commandant de la gendarmerie de Séville, est le seul passage de cet opéra décidément mal exécuté à Paris. La coupe de ce morceau rappelle un peu l'explication donnée à Geronimo, à la fin du premier acte du *Matrimonio segreto*. C'est là la grande critique que l'on peut faire du *Barbier* de Rossini ; le spectateur un peu instruit n'y trouve pas le sentiment du nouveau ; on croit toujours entendre une nouvelle édition, corrigée et plus piquante, de quelque partition de Cimarosa, qu'on a jadis admirée, et vous savez que rien ne coupe les ailes à l'imagination comme l'appel à la mémoire.

L'arrestation du comte, suivie de sa prompte mise en liberté, et du salut que la gendarmerie lui adresse, me rappelle la justice telle qu'elle s'exerçait à Palerme * il y a peu d'années. Un Français, fort joli homme, point fat, et plus connu encore par son amabilité douce, que par sa parfaite bravoure, est insulté grossièrement au spectacle par un homme puissant ; il l'en punit. On avertit le jeune Français de prendre garde à lui à la sortie du théâtre. En effet, le seigneur sicilien l'attaque. Le Français, fort adroit les armes à la main, le

désarme sans le tuer, et, se croyant à Paris, appelle la garde. Cette garde avait été témoin de l'attaque, et s'empresse d'arrêter l'assassin ; il se nomme avec hauteur, la garde s'éloigne en lui faisant mille excuses basses ; s'il eût dit un mot de plus, elle arrêtait le Français. Il n'y a donc aucune invraisemblance à ce que nous voyons se passer dans le finale du *Barbier* ; ce qui est invraisemblable, c'est l'immobilité dans laquelle tombe le tuteur, à la vue de la justice de son pays ; il doit y être accoutumé de reste ; les caractères secs et injustes, tels que Bartholo, profitent de la tyrannie de leur pays, loin de la craindre ; ces gens-là mangent au budget.

J'ai toujours vu l'immobilité du tuteur, pendant que tout le monde chante :

Freddo e immobile
Come una statua,

produire un mauvais effet. Dès que le spectateur a le temps de s'apercevoir que le ridicule est outré, il ne rit plus, et partant la farce est mauvaise. Il faut étourdir le spectateur comme Molière ou Cimarosa ; c'est là une des entraves de la musique bouffe. En sa qualité de musique* , *elle ne peut pas aller vite*, et les évolutions d'une farce, pour être bonnes, doivent être rapides comme l'éclair. La musique doit vous donner *directement* le rire que ferait naître une bonne comédie jouée avec feu.

SECOND ACTE.

Le duetto que le comte, déguisé en abbé, chante avec Bartholo, me semble languissant. Voilà le désavantage pour un maestro d'être sans passion ; dès qu'il n'est pas piquant, il tombe dans le genre ennuyeux. Le comte répète trop souvent :

Pace e gioja.

Le spectateur finit par être presque aussi impatienté que le tuteur. En Italie, on chante, pour la leçon de musique de Rosine, cet air délicieux qui a le malheur d'être trop connu :

La biondina in gondoletta.

Il y aurait mille choses à dire sur le style de la musique vénitienne ; ce serait un livre dans un livre. C'est comme, en peinture, le style du Parmigiano opposé au style sage et sévère du Dominiquin ou du Poussin ; cette musique est comme l'écho affaibli du bonheur voluptueux dont on jouissait à Venise vers l'an 1760. En suivant et vérifiant, par des exemples, les conséquences de cet aperçu, je ferais un traité de politique [1]. On a vu à Paris madame Nina Viganò, la personne du monde

1. Voir les Mémoires de Carlo Gozzi, et son éternelle querelle avec le signor Cratarol ; rien de plus opposé à Giacopo Ortiz. Voir les Œuvres de madame Albrizzi.

qui chante le mieux les airs vénitiens ; sa vocalisation était l'opposé du genre français. Si nous avions du *naturel* dans les arts, c'est cependant ainsi que nous devrions chanter, et non pas comme madame Branchu.

Dans un théâtre bien réglé, Rosine changerait l'air de sa leçon à toutes les deux ou trois représentations. A Paris, madame Fodor, qui du reste chantait ce rôle à ravir, et comme probablement il ne l'a jamais été, nous donnait toujours l'air de *Tancrède* :

Di tanti palpiti,

arrangé en contredanse, ce qui ravissait les têtes à perruque ; on voyait à cet air toutes les têtes poudrées de la salle s'agiter en cadence.

Rossini raconte lui-même qu'il a voulu donner un échantillon de la musique ancienne, dans l'air du tuteur :

Quando mi sei vicina.

Et parbleu je lui ai rendu plus que justice, ajoute-t-il. Probablement il est de bonne foi. C'est en effet de la musique de Pergolèse ou de Logroscino, moins le génie et la passion. Rossini voit ces grands maîtres comme, du temps de Métastase (1760), on voyait le Dante, dont la gloire succombait alors sous les efforts des jésuites.

Le grand quintetto de l'arrivée et du renvoi de

Basile est un morceau capital. Le quintetto de Paesiello est un chef-d'œuvre de grâce et de simplicité, et Rossini savait bien en quelle vénération il était par toute l'Italie. A la dernière reprise du *Barbier* de Paesiello, à la Scala, en 1814, ce morceau fut encore applaudi avec transport, mais ce fut le seul. J'engage les amateurs à chanter ces deux morceaux dans la même soirée ; ils liront plus de vérités musicales, dans leur âme, en un quart d'heure, que je ne puis leur en dire en vingt chapitres. Le morceau du vieux maître montre, sous un jour comique et nouveau, l'unanimité du conseil que l'on donne à Basile, *allez vous coucher*, et c'est ce qui provoque un rire délicieux et inextinguible comme celui des dieux. Il y a beaucoup de vérité dramatique dans :

Ehi, dottore, una parola,

de Rossini ; dans :

Siete giallo come un mortó ;

dans :

Questa è febbre scarlatina.

Remarquez que ce n'est jamais ou presque jamais dans les moments de sentiment que l'on peut faire compliment à Rossini sur la vérité dramatique ; c'est peut-être une des causes de son grand succès. Il est piquant et nouveau de voir les romans de Walter Scott réussir sans les scènes d'amour qui,

depuis deux cents ans, sont l'unique base du succès de tous les romans.

Le fameux bouffe Bassi jouait avec un art si singulier la fin de cette scène où Figaro se défend, à coups de serviette, de la fureur du tuteur, qu'on finissait par avoir pitié de ce pauvre tuteur si malheureux et si trompé.

Il y a beaucoup d'esprit dans l'air de la vieille gouvernante Berta :

Il vecchiotto cerca moglie.

C'est un des airs que Rossini chante avec le plus de grâce et de comique. Peut-être y a-t-il un peu de coquetterie dans son fait ; il aime à faire ressortir un bel air que personne ne remarque, et qui ferait la fortune d'un opéra de Morlacchi [1], ou de tel autre de ses rivaux.

Je trouve la tempête du second acte du *Barbier*, fort inférieure à celle de la *Cenerentola*. Pendant la tempête, le comte Almaviva pénètre chez Bartholo ; on le voit arriver par le balcon. Rosine le croit un scélérat et avec raison, puisqu'il a remis sa lettre à Bartholo. Almaviva la détrompe en tombant à ses pieds ; et Rossini ne trouve que des roulades

1. Voir une brochure fort plaisante d'un M. Majer, de Venise *, qui nous apprend que M. Morlacchi di Perugia est le grand maître de l'époque. Un homme d'esprit, de Paris, fort accrédité dans les journaux, depuis que Rossini a refusé son poème des *Athéniennes*, nous assure, de son côté, que le grand maître de l'époque, c'est M. Spontini. Que va dire M. Berton de l'Institut ?

plus insignifiantes encore que de coutume pour exprimer un tel moment. J'hésitais à dire que le chef-d'œuvre de la pièce est, à mes yeux, la fin de ce terzetto, dont la première partie est comme les scènes d'amour de *Quentin Durward* :

Zitti, zitti, piano, piano.

J'apprends qu'à Vienne, où l'on a eu le bonheur d'entendre à la fois Davide, madame Fodor et Lablache (1823), on fait toujours répéter ce petit morceau. J'ai le respect le plus senti pour le goût musical des Viennois ; ils ont eu la gloire de former Haydn et Mozart. Métastase, qui habita quarante ans parmi eux, porta le grand goût des arts dans la haute société ; enfin les grands seigneurs les plus riches de l'Europe, et les plus réellement grands seigneurs, ne dédaignent pas d'être directeurs de l'Opéra.

Le seul défaut de ce petit terzetto, écrit avec génie, et défaut bien futile, c'est qu'il fait perdre un temps infini dans un moment où l'action force les personnages à courir *. Mettons ce terzetto sur d'autres paroles et ailleurs, et il sera sublime de tous points. Il exprime admirablement un parti pris dans une affaire de galanterie ; il conviendrait à un libretto extrait d'une des jolies comédies de Lope de Vega.

J'espère bien que, si cette brochure existe encore en 1840, on ne manquera pas de la jeter au feu *. Voyez le cas que l'on fait aujourd'hui des écrits

de théorie politique publiés en 1789. Tout ce que je viens de dire depuis une heure paraîtra faible et commun dans le salon de Mérilde, cette jolie petite fille de dix ans qui aime tant Rossini, mais qui lui préfère Cimarosa. La révolution qui commence en musique sera l'éclipse totale du bon vieux goût français : quel dommage ! les progrès faits depuis quatre ans par le public de Louvois sont fort alarmants ; j'en juge par des témoins irrécusables et mathématiques, les livres de vente de MM. Pacini, Carli, etc. Ce qui paraît obscur et hasardé, dans cette brochure, sera faible et commun dès l'an 1833. Le parti des vieilleries n'a qu'une ressource, c'est de chasser les Italiens ou de les recruter avec des Françaises. De belles voix, ne sachant pas chanter, perdraient bientôt la musique.

CHAPITRE XVII

DU PUBLIC, RELATIVEMENT AUX BEAUX-ARTS.

Il y a deux peuples en France pour la musique comme pour tout le reste, c'est ce qui fait que jamais la faculté du *mépris* n'y a été en plus grand exercice. Les gens qui ont plus de quarante ans, qui ont fait leur fortune dans les affaires, qui portent de la poudre, qui admirent Cicéron, qui sont abonnés à la *Quotidienne*, etc., etc., auront beau dire, ils ne me persuaderont jamais qu'ils aiment d'autre musique que les refrains vulgaires et sautillants d'un pont-neuf. Ces gens, qui me sont précieux comme les restes vénérables et curieux d'une génération qui disparaît et de mœurs qui s'éteignent, sont à jamais perdus pour la musique italienne. Paris, c'est-à-dire le public qui juge souverainement en France des arts et de la musique, Paris était, avant la Révolution, une vaste réunion

d'oisifs. Je supplie qu'on arrête sa pensée pour un seul instant sur cette considération unique, mais d'une immense conséquence : le roi, avant 1789, ne nommait à aucune place.

Le droit d'ancienneté le plus rigoureux réglait l'état militaire, et trente ans de paix avaient fait des oisifs de tous les militaires. On achetait une charge de judicature ou de conseiller au parlement, et l'on était classé pour la vie. Après les premiers pas d'un jeune homme entrant dans le monde, ou plutôt après son installation dans la place que son père lui avait achetée, tout était terminé pour lui, il n'avait plus qu'à chercher des plaisirs ; sa carrière était réglée, invariable, immuable ; son habit faisait partie de sa personne et décidait tout pour lui. Si quelque chose pouvait, par impossible, altérer cet arrangement, c'était *la considération personnelle* que ce jeune homme parvenait quelquefois à conquérir ; ainsi M. Caron, fils d'un horloger, devint le fameux M. de Beaumarchais ; mais il avait montré la guitare à Mesdames de France.

Toute la vie se passait en public ; on vivait, on mourait en public. Le Français de 1780 ne savait exister qu'au milieu d'un salon [1] ; celui d'aujourd'hui se cache toujours au fond de son ménage.

1. Un homme, s'il n'est pas marié, dîne trois cents fois par an chez le restaurateur ; en 1780, il n'y eût pas paru deux fois par mois. Un jeune homme se déconsidérait en allant au café. Le quart de la vie se passait à souper, et l'on ne soupe plus.

Chez un peuple qui passait sa journée à parler ou à écouter, l'esprit devint naturellement le premier des avantages ; un jeune homme, en entrant dans le monde, ne désirait pas d'être maréchal de France, mais d'être d'Alembert [1].

Le gouvernement, fort doux, se fût bien gardé d'enchaîner M. Magalon * au bras d'un galérien ; on eût cru tout perdu. Ce gouvernement étant un amas de parties incohérentes et de contradictions, restes plus ou moins bien conservés du moyen âge et des coutumes féodales et militaires, il s'établit dans les arts un goût factice et faux [2]. Comme la passion ou l'intérêt vif pour quelque chose ou pour quelqu'un devenait tous les jours plus rare, on ne demanda bientôt plus à une phrase de dire vite et clairement quelque chose, mais bien d'être agréable *par elle-même* et d'offrir un tour piquant. Dès qu'il ne se rencontra plus dans la nation de goût vif pour rien, on put s'apercevoir que l'*attention* avait perdu de sa force en France. On donnait des batailles ou des fêtes avec une égale légèreté [3]. Aussitôt qu'il y avait à faire la moindre combinai-

1. Mémoires de Marmontel, de Morellet. Lettres de madame Du Deffand et de mademoiselle de Lespinasse.

2. Nous l'appelons *factice* et *faux* en 1823, mais il était fort naturel et fort réel en 1780. Tout ce que l'on peut dire, c'est que la quantité d'*émotion possible* dans chaque homme (ce qui fait le domaine des arts) était fort restreinte.

3. Voir les Mémoires de Bezenval, bataille de Fillinghausen. Batailles des princes de Clermont et de Soubise. Mémoires de Lauzun, détails de son expédition en Amérique.

son raisonnable, on échouait de la manière la plus singulière. Rappelez-vous la bagarre des Champs-Élysées le jour du feu d'artifice à l'occasion du mariage de Louis XVI (1770). Le lendemain, le prévôt des marchands, directeur de la fête, n'en alla pas moins étaler son cordon bleu à l'Opéra. On racontait en riant le mot du maréchal de Richelieu, qui, la veille, au milieu de la presse et de deux mille personnes qui périssaient, s'écriait d'un ton piteux : « Messieurs, Messieurs, sauvez un « maréchal de France [1]. »

Voulez-vous un exemple plus récent, examinez les précautions prises pour l'évasion de Louis XVI à Varennes, et la manière dont on s'y comporta. Il est impossible de douter du zèle, il faut admirer la légèreté du siècle.

Ce siècle élégant et frivole donnait des éloges à l'énergie des Bossuet et des Montesquieu ; mais les admirateurs les plus exclusifs de ces grands écrivains auraient reculé devant la familiarité de leurs expressions, et n'eussent jamais osé s'en servir [2]. La société n'accordait, en apparence,

1. Mémoires de madame Du Hausset, femme de chambre de madame de Pompadour. Mémoires de madame Campan, dans la partie supprimée par des éditeurs prudents.

2. « Sylla, en prenant cette mesure, en connaissait bien le fort et le faible », dit Montesquieu, *Grandeur des Romains*. Jamais Marmontel n'aurait eu le courage d'écrire un tel mot ; les littérateurs de la vieille école ne l'oseraient pas même aujourd'hui. Voyez les querelles que l'on a faites à M. Courier pour son admirable Hérodote. Les savants craignent pour Hérodote.

que le second rang dans son estime aux Delille, aux La Harpe, aux Dorat, aux Thomas, aux abbé Barthélemy ; mais, dans le fait, c'étaient là les hommes dont les ouvrages lui donnaient le plus de ce plaisir piquant, le seul dont son goût dédaigneux et froid fût encore susceptible. Le monstre qui eût paru le plus ridicule au milieu de cette société brillante et singulière, dont nous n'avons plus d'idée, c'eût été un cœur simple, susceptible d'une passion sincère et forte. M. Turgot, qui se trouva pour le bien public une passion de ce genre, eut besoin d'avoir l'intérêt d'une des femmes les plus spirituelles de France et du plus haut rang, pour échapper au ridicule ; et encore est-ce un problème, dans le faubourg Saint-Germain, de savoir s'il put y échapper.

Les cœurs passionnés et sincères étant poursuivis dès l'enfance par les sarcasmes et l'ironie, je laisse à penser ce que devint chez les Français la faculté nommée *imagination.*

On se moqua d'elle dès qu'elle fut hardie. Elle dut se réduire à s'exercer sur de petits détails *jolis*, et surtout, avant de se passionner, elle dut toujours regarder autour d'elle dans le salon, pour voir si son enthousiasme ferait un spectacle piquant pour les voisins.

L'imagination étant tombée à ce point de marasme dans la France de 1770, on voit aisément ce que pouvait être la musique. Son office principal

était de faire danser au bal et d'étonner à l'Opéra, par de grands cris et la *propreté* [1] du chant français. Pour la musique, il y eut un petit événement de détail ; une reine jeune et séduisante nous arriva de Vienne. Les Allemands sont un peuple de *bonne foi* ; comme tels, ils ont de l'imagination, et par conséquent une musique. Marie-Antoinette nous valut Gluck et Piccini, et les excellentes disputes du coin du Roi et du coin de la Reine. Ces disputes donnèrent de l'*importance* à la musique sans la faire sentir davantage ; car encore une fois il aurait fallu créer une imagination à ce peuple.

Je reprends la suite de mon raisonnement. Le public de 1780 était une réunion d'oisifs ; aujourd'hui, non seulement il n'y a pas vingt oisifs au milieu de toute la société de Paris, mais encore, grâce aux partis qui se fortifient depuis quatre ans, nous sommes peut-être à la veille de devenir passionnés : ce changement extrême décide toute la question.

Mon ambition est de détourner un bien petit filet d'eau de cette cascade immense, que je viens de dérouler sous les yeux du lecteur ; je ne vous prie de jeter un regard que sur les variations qu'un si prodigieux changement dans la manière d'être du public doit amener dans les arts, et encore, pas dans tous les arts, dans la musique seulement [2].

1. Mémoires de madame d'Épinay : détail de la matinée de M. d'Épinay.
2. Voir *Racine et Shakespeare*, 1823.

La musique va se relever en France, par les petites filles de douze ans, élèves de Mademoiselle Weltz et de M. Massimino *, et qui vont passer huit mois chaque année dans la solitude de la campagne. Il n'y a pas de vanité à avoir avec ses frères et sœurs, ils connaissent également et la jolie robe écossaise, et votre *grande fantaisie* sur le piano. Si le ciel nous donne un peu de guerre civile, nous redeviendrons les Français énergiques du siècle de Henri IV et de d'Aubigné ; nous prendrons les mœurs passionnées des romans de Walter Scott. Au milieu du fléau de la guerre, la légèreté française se renfermera dans de justes bornes, l'*imagination* renaîtra, et bientôt sera suivie par la musique. Toutes les fois que l'on trouve *solitude* et *imagination* dans un coin du monde, l'on ne tarde guère à y voir paraître le goût pour la musique [1], tout comme il serait contradictoire de demander une passion bien vive pour cet art à un peuple qui passe sa vie en public, et qui se croit ennuyé et presque ridicule dès qu'il se trouve seul un instant [2]. Ce n'est donc pas la faute de nos amateurs à ailes de pigeon s'ils n'aiment dans les grands morceaux de *Tancrède* et d'*Otello* que les délicieuses contredanses qu'une aimable industrie sait en tirer pour les orchestres de Beaujon ou de

1. Zurich. *Solitude* et *chant à l'église*, voilà les sources du goût pour l'opera buffa.
2. *Tableau des Etats-Unis*, par Volney, page 490.

Tivoli. Comment un homme s'y prendrait-il pour n'être pas de son siècle ? Ce qui me fait croire le triomphe de la musique inévitable en France, quelles que soient les manœuvres de Feydeau et de l'Opéra, c'est que les jeunes femmes de vingt ans, élevées dans nos mœurs nouvelles, dès que le nom de Rossini est prononcé, osent se moquer des vénérables admirateurs de Gluck et de Grétry [3]. Le succès fou du *Barbier* ne vient pas tant de la voix

1. Qui s'en vengent bien. Voir les *Annales littéraires* ; c'est le journal des bons hommes de lettres : ils traitent Rossini comme Voltaire. Les Français d'autrefois sentent extrêmement peu la musique ; et comme d'ailleurs ils ne manquent pas de prétentions, il n'est sorte d'absurdités qu'on ne parvienne à leur débiter avec succès, pour peu qu'on y mette d'adresse. C'est ainsi que les *Débats*, un de leurs journaux les plus accrédités, en parlant de Monsigny, donnait à ce bonhomme le titre de premier musicien de l'Europe, et soutenait son dire par quatre colonnes de feuilleton. Il est fâcheux pour l'Europe qu'elle ne se soit jamais doutée du nom de son premier musicien. Je prie de croire que j'estime les journaux autant que je le dois, mais ils sont précieux comme thermomètres indiquant l'état actuel de l'opinion de Paris. Un public qui supporte patiemment, et l'on peut dire avec joie, trois théâtres tels que les Variétés, le Vaudeville et le Gymnase, qui se soutiennent et font fortune en chantant faux quatre heures de suite chaque soir, ne peut pas, en conscience, prétendre à une grande délicatesse d'oreille. (Mais ce sont les hommes de cinquante ans, et non les jeunes femmes de la haute société, qui font les succès du Vaudeville.)

La patrie de Voltaire et de Molière est, ce me semble, la première ville du monde pour l'esprit. On jetterait pêle-mêle dans un alambic l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne, que l'on ne parviendrait jamais à faire *Candide*, ou les chansons de Collé ou de Béranger. Ce dernier mot explique le peu de génie pour la musique. Le Français d'autrefois est attentif à la parole chantée, et jamais à *la cantilène* sur laquelle on la chante ; pour lui, c'est la parole qui peint le sentiment, et *non le chant.*

délicieuse et légère de madame Fodor que des valses et contredanses dont il fournit nos orchestres. Après cinq ou six bals, on finit par comprendre le *Barbier* et trouver un vrai plaisir à Louvois [1].

J'aurais à parler de la province, mais j'hésite à attaquer un sujet si imposant. La solitude, produite par la peur de se compromettre en paraissant dans la rue ou au café, devrait y créer des passions véritables et y former des imaginations hardies. Il n'en est pas ainsi ; ce que le provincial redoute encore le plus, renfermé seul dans son cabinet, c'est le *ridicule ;* le grand objet de sa profonde et haineuse jalousie comme de son respect sans bornes, c'est toujours Paris. Les idées prétentieuses nées du goût singulier des brillants salons de 1770 sont encore dans toute leur gloire en province. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que jamais, et pas même en 1770, ces idées n'y furent naturelles, et filles des sentiments réels et actuels de l'habitant d'Issoudun ou de Montbrison [2].

Un musicien savant, M. Castil-Blaze, a eu l'heureuse idée de mettre des paroles françaises sous la musique des opéras de Rossini. Cette musique pleine de feu, rapide, légère, peu passionnée, et si

1. Si jamais on introduit un ballet entre les deux actes de l'opéra italien à Louvois, le mal à la tête et l'état nerveux du second acte étant prévenus, Louvois amusera autant qu'il intéresse, et Feydeau est perdu. Quel dommage pour la gloire nationale !

2. *Le Spleen*, conte de M. de Bezenval, mœurs de Besançon.

éminemment française, aurait été aussi ennuyeuse qu'elle est piquante, qu'elle eût trouvé le même succès fou sur les théâtres de province. Pour les hommes, n'est-ce pas là ce *Barbier* qui fait *courir tout Paris* ? Quant aux femmes, représentant en France le goût sincère pour la musique, les airs de Rossini se trouvent sur leurs pianos depuis cinq ans. Je crois que les provinciaux seront respectables comme citoyens bien des années avant de l'être comme gens de goût, jugeant bien des arts, et surtout leur devant des jouissances un peu vives. Chose singulière ! des gens si peu exempts de vanité et, à les voir, si remplis d'assurance, sont, dans le fait, les hommes qui se méfient le plus de leur propre manière de sentir, et qui osent le moins se demander avec simplicité si telle chose leur a fait peine ou plaisir. Uniquement attentif au rôle qu'il joue dans un salon, ce que le provincial redoute le plus au monde, c'est de se trouver seul de son avis ; et il n'est pas sûr qu'il fasse froid au mois de janvier, ou que le *Renégat* l'ennuie, s'il n'en voit la nouvelle dans les feuilles de Paris [1].

Je ne sais s'il est dans les probabilités que cette pusillanimité en matière de goût quitte de sitôt les gens de province. Ils seront plutôt des héros comme Desaix ou Barnave, Drouot ou Carnot,

1. J'apprends qu'un grand nombre de petites villes ont eu le malheur de prendre à la lettre les louanges ironiques données à la *Caroleïde* et à *Ipsiboé*.

que des gens d'un goût *simple*, uniquement fondé sur leurs sensations personnelles, et sur la vue sincère de ce qui leur fait peine ou plaisir.

Dans cet état des esprits relativement à la musique et aux beaux-arts, l'idée lucrative de M. Castil-Blaze déterminera la même révolution musicale en province que l'enseignement de M. Massimino a opérée à Paris. Feydeau tombera dans dix ans, et le grand Opéra vingt ans plus tard. Le gouvernement mettra rue Le Peletier l'Opéra italien, et entre les deux actes nos délicieux ballets * dansés par les premiers danseurs de l'Europe. C'est alors que le grand Opéra de Paris sera un spectacle unique au monde. Figurez-vous *Otello* chanté par madame Pasta, Garcia et Davide ; et entre les deux actes, le ballet des *Pages du duc de Vendôme* *, dansé par mademoiselle Bigottini, madame Anatole, mesdemoiselles Noblet, Legallois, et par Paul, Albert et Coulon.

J'ai substitué le chapitre qu'on vient de lire à un autre chapitre dans lequel j'avais cherché à donner l'histoire exacte de la lutte des deux *Barbiers de Séville* à Paris et de la victoire de Rossini, le tout d'après les journaux du temps et le dire de personnes qui suivirent toutes les représentations, soit lorsque le rôle de Rosine était joué par la jolie madame de Begnis, soit lorsque madame Fodor lui succéda, et y eut un succès si brillant et si mérité. Au lieu de raconter des détails peut-

être ennuyeux, j'ai cherché à remonter aux sources du goût musical en France, et à indiquer le sens de la révolution qui s'opère dans cette branche de nos plaisirs [1].

1. Sans les aristarques de profession, la révolution des arts se ferait mieux et plus vite ; mais, puisque nous sommes condamnés à avoir une Académie française, estimons-la *juste* ce qu'elle vaut. Tâchons de ne pas nous laisser irriter par une contradiction doctorale et *donnée de haut* * ; et si par hasard nos adversaires sont un peu pédants, tâchons de ne pas devenir exagérés.

* Paroles des *Débats* en racontant les injures élégantes adressées aux romantiques par le célèbre M. Villemain, à la clôture ou à l'ouverture de son cours, mars 1823.

CHAPITRE XVIII

OTELLO *.

Rossini, comme Walter Scott *, ne sait pas faire parler l'amour * ; et, quand on ne connaît que par les livres l'amour-passion (celui de Julie d'Étanges ou de Werther), il est bien difficile de se tirer de la peinture de la jalousie. Il faut aimer comme la *Religieuse portugaise*, et avec cette âme de feu dont elle nous a laissé une si vive empreinte dans ses lettres immortelles, ou bien l'on est tout à fait incapable d'éprouver cette sorte de jalousie *qui peut être touchante au théâtre.* Dans la tragédie de Shakespeare, on sent qu'aussitôt qu'Othello aura tué Desdemona, il ne pourra plus vivre. En supposant qu'un accident de la guerre eût fait périr le sombre Jago en même temps que sa victime, et qu'à tout jamais Othello eût cru Desde-

mona coupable, la vie n'aurait plus eu de saveur à ses yeux, si j'ose hasarder ce néologisme italien ; il n'aurait plus valu pour lui la peine de vivre après la mort de Desdemona.

J'espère que vous conviendrez avec moi, ô mon lecteur, que, pour que la jalousie soit touchante dans les imitations des beaux-arts, il faut qu'elle prenne naissance dans une âme possédée de l'amour à la Werther, j'entends de cet amour qui peut être sanctifié par le suicide. L'amour qui ne s'élève pas au moins jusqu'à ce degré d'énergie n'est pas digne, à mes yeux, d'avoir de la jalousie ; ce sentiment n'est qu'une insolence avec un cœur vulgaire.

L'amour-goût ne donne pour les arts que des inspirations de gaieté et de vivacité. La jalousie qui peut naître de cet amour d'un genre subalterne est, à la vérité, *féroce* comme l'autre jalousie, mais elle ne saurait être touchante. Ce n'est qu'une jalousie de vanité ; elle est toujours ridicule (comme l'amour des vieillards dans la comédie), à moins que l'être qui l'éprouve ne soit tout-puissant par son rang, auquel cas la jalousie veut du sang, et en obtient bien vite. Mais rien de plus abominable au monde et de plus dégoûtant que le sang versé par vanité * ; cela nous rappelle sur-le-champ les exploits des Néron, des Philippe II et de tous les monstres couronnés.

Pour que le malheur d'Othello puisse nous toucher, pour que nous le trouvions digne de tuer

Desdemona, il faut que, si le spectateur vient à y songer, il ne fasse pas le moindre doute que, seul dans la vie après la mort de son amie, Othello ne tardera pas à se percer du même poignard. Si je ne trouve pas cette certitude au fond de mon cœur, je ne puis voir dans Othello qu'un Henri VIII, qui, après avoir fait couper le cou à l'une de ses femmes par quelque jugement bien juste des cours de justice de son temps, n'en est que plus allègre : c'est comme le fat de nos jours qui s'amuse à faire mourir de chagrin une femme qui l'aime.

Cette grande condition morale de l'intérêt, *la vue de la mort certaine d'Othello dans le lointain*, manque entièrement à l'Othello de Rossini. Cet Othello n'est point assez tendre pour que je voie bien clairement que ce n'est pas la vanité qui lui met le poignard à la main. Dès lors ce sujet, le plus fécond en pensées touchantes de tous ceux que peut donner l'histoire de l'amour, peut tomber rapidement jusqu'à ce point de trivialité, de n'être plus qu'un conte de *Barbe-Bleue*.

Je m'imagine que les considérations précédentes auraient semblé bien ridicules au pauvre homme qui a fait le libretto italien ; son office était de nous donner sept à huit situations extraites de la tragédie de Shakespeare, et de les expliquer bien clairement au public. De ces huit situations, deux ou trois seulement devaient être de *fureur* ; car la musique n'a pas le pouvoir d'exprimer longtemps

la fureur sans tomber dans le *genre ennuyeux*.

La première scène de l'*Othello* anglais nous montre Jago qui, suivi de Roderigo, l'amant méprisé de Desdemona, va réveiller le sénateur Barbarigo, et l'avertir qu'Othello a enlevé sa fille. Voilà le sujet d'un chœur.

La seconde situation, c'est Othello qui, pour justifier sa passion aux yeux de son vieux camarade Jago, va jusqu'à lui en laisser voir toute la folie *. Il lui avoue que sa jeune maîtresse lui a fait oublier la guerre et la gloire. Voilà un air pour Othello.

La troisième situation nous montre Othello faisant l'histoire de son amour devant le sénat de Venise assemblé pour le juger, adresse admirable du poète d'avoir su rendre *nécessaire* un récit aussi délicat et si facilement ridicule. On accuse Othello de magie ; son origine africaine, la couleur sombre de ses traits, les croyances du XVIe siècle, tout tend à rendre plausible l'accusation portée par le vieux sénateur Barbarigo, père de Desdemona. Othello raconte, pour se justifier, la manière simple dont il a su gagner le cœur de sa jeune épouse ; il lui a fait l'histoire de sa vie, remplie d'événements étranges et de périls extrêmes. Un sénateur s'écrie : « Je ne voudrais pas que ma fille eût entendu les « récits d'Othello. » Desdemona arrive réclamée par son père ; et, devant cette auguste assemblée, cette jeune fille timide, méconnaissant la voix de l'auteur de ses jours, se jette dans les bras d'Othello,

auquel le vieux sénateur irrité crie : « *Maure,* « *rappelle-toi qu'elle a trahi son père, elle pourra* « *bien un jour trahir son époux.* » Voilà, ce me semble, un quintetto admirable, car il y a de l'amour tendre, de la fureur, de la vengeance, une progression marquée, un chœur de sénateurs vivement touchés de l'étrange scène qui vient troubler leurs délibérations au milieu de la nuit ; et le spectateur comprend bien clairement tout cela.

Voilà trois scènes de suite qui nous montrent Othello amoureux à la folie, et qui de plus nous intéressent à son amour, en nous faisant connaître en détail comment, malgré la couleur cuivrée de son teint, il a pu gagner le cœur de Desdemona, chose fort nécessaire ; car nous ne pouvons plus voir de défauts physiques dans un amant préféré. Si jamais un tel homme tue sa maîtresse, ce ne sera pas par *vanité,* cette idée affreuse est à jamais écartée. Par quoi le faiseur de libretto italien a-t-il remplacé cette situation parfaite d'Othello racontant devant nous l'histoire de ses amours ? Par une entrée triomphale d'un général vainqueur, moyen heureux et neuf, qui depuis cent cinquante ans fait la fortune du grand Opéra français, et paraît sublime au provincial étonné.

Cette entrée triomphale est suivie d'un récitatif et d'un grand air,

Ah ! si per voi già sento,

qui ne manquent pas de nous montrer d'abord Othello à travers son orgueil, et ses mépris superbes pour l'ennemi qu'il a vaincu. Or l'orgueil dans le cœur d'Othello était précisément la chose au monde dont il fallait le plus écarter toute idée.

Après cette cruelle ineptie d'être allé choisir un lieu commun qui fait contre-sens, il n'y a plus rien à dire du libretto. Il fallait que le génie de Rossini sauvât l'opéra, non pas malgré la sottise des paroles, rien de plus commun, mais malgré le *contre-sens des situations*, ce qui est bien autrement difficile.

Pour opérer un tel miracle, il fallait à Rossini un genre de mérite que peut-être il n'a pas. J'avoue que je le soupçonne violemment de n'avoir jamais aimé jusqu'au point d'en être *ridicule*. Depuis que la grande passion est en faveur dans la haute société [1], tout le monde voulant être comme la haute société, j'ai le malheur de ne pouvoir croire à l'amour-passion qu'autant qu'il se trahit par des effets ridicules.

Le pauvre Mozart, par exemple, a été toute sa vie bien près de ce ridicule ; il est vrai que cette vie s'est terminée avant trente-six ans. Dans le plus gai des sujets, les *Noces de Figaro*, il ne peut s'em-

1. L'abbé Girard, observateur ingénieux, écrivait en 1746 : « L'usage, qui permet la galanterie aux femmes mariées, leur défend la passion ; elle serait ridicule chez elles. » (*Synonymes*, article *Amour.*)

pêcher de faire de la jalousie sombre et touchante : rappelez-vous l'air :

> *Vedrò, * mentr' io sospiro,*
> *Felice un servo mio !*

et le duetto :

> *Crudel perchè finora ?*

Le spectateur voit à l'instant que, quand cette jalousie-là conduirait à un crime, il faudrait en accuser le délire d'un cœur torturé par la plus affreuse douleur dont l'âme humaine soit susceptible, et non par la *vanité blessée*. Rien de pareil dans tout l'opéra de Rossini ; nous trouverons toujours de la *colère* au lieu du profond malheur ; nous verrons toujours la vanité blessée d'un être tout puissant sur le sort de sa victime, au lieu de la douleur horrible et digne de pitié de l'amour-passion trahi par ce qu'il aime.

Il fallait deux duetti avec Jago : le premier, dans lequel le monstre donne à Othello les premiers germes de jalousie. Othello aurait répondu aux perfides insinuations de Jago par des transports d'amour et des louanges de Desdemona.

La fureur aurait été réservée pour le second duetto au second acte, et même dans ce duetto il y aurait eu deux ou trois retours de tendresse. Mais l'auteur du libretto était un littérateur trop instruit pour imiter un barbare tel que Shakespeare,

il a bravement volé la lettre sans adresse qui fait le dénouement des tragédies de Voltaire ; et un moyen. qui chez nous ne tromperait pas un joueur à la rente pour une affaire de deux cents louis, abuse sans difficulté des hommes tels qu'Orosmane, Tancrède, Othello. Par je ne sais quel patriotisme d'antichambre, dont on lui sut fort bon gré à Naples, le poète voulut en revenir à l'antique légende italienne [1] qui a fourni à Shakespeare les incidents de sa tragédie. Il est vrai que, ménageant mal les moyens qu'il pille, il ne met pas même d'incertitude et de retour à l'amour expirant dans le cœur d'Othello : on peut dire que de toutes les niaiseries du libretto, celle-ci est la plus plaisante. Le moindre roman copié de la nature eût appris au littérateur estimable, que je prends la liberté de critiquer, que le cœur humain rend plus d'un combat, est agité par plus d'un doute, avant de renoncer pour toujours au bonheur suprême et le plus grand qui existe sur cette terre, de ne voir que des perfections dans l'objet aimé. Ce qui sauve l'*Otello* de Rossini, c'est le souvenir de celui de Shakespeare. Ce grand poète a fait d'Othello un personnage aussi historique et aussi réel pour nous que César ou Thémistocle. Le nom d'Othello est synonyme de jalousie passionnée, comme le nom d'Alexandre de courage indompté ; et l'on ferait

1. *Cento novelle* di G. B. Giraldi Cinthio, partie I, décade 3, nouvelle 7[e], pag. 313-321, édition de Venise, 1608.

fuir Alexandre sur la scène, qu'il ne nous paraîtrait pas un lâche pour cela : nous dirions : c'est le poète qui ne sait pas son métier. Comme la musique d'*Otello* est admirable sous tous les rapports *autres que celui de l'expression*, nous nous faisons une illusion facile sur le mérite qui lui manque ; car rien ne dispose mieux à *imaginer* un mérite qui n'existe pas, que l'admiration soudaine ; c'est le secret connu des improvisateurs italiens. Nous sommes si étonnés de voir faire aussi vite que la parole des vers, chose fort difficile à nos yeux, que presque toujours ces vers nous semblent admirables le soir, sauf à les trouver fort plats le lendemain, si quelque indiscret commet la double trahison de les écrire et de nous les montrer.

Dans *Otello*, électrisés par des chants *magnifiques*, transportés par la beauté incomparable du sujet, nous faisons nous-mêmes le libretto.

Les acteurs d'Italie, entraînés par la magie que Shakespeare a attachée à ce nom fatal d'Othello, ne peuvent s'empêcher de dire le récitatif avec une nuance de sensibilité *vraie et simple* qui manque trop souvent aux morceaux de musique écrits par Rossini. Les acteurs qui représentent Othello à Paris ont trop de talent pour que je puisse les citer en exemple de cet effet, en quelque sorte involontaire, que produit le grand nom d'Othello ; mais je puis assurer que je n'ai jamais vu chanter d'une manière insignifiante les récitatifs de Des-

demona. Tout Paris connaît l'entrée de madame Pasta, et la manière simple et sombre dont elle dit :

Mura infelici ogni dì mi aggiro !

Avec de tels talents, toute illusion devient facile, et nous parvenons bien vite à trouver pleine de sensibilité et de cette empreinte fatale qui fait dire à Virgile que Didon *est pâle de sa mort future* [1], une partition, d'ailleurs écrite avec beaucoup de feu, et qui est un chef-d'œuvre dans le style magnifique [2].

Si l'on veut absolument trouver de l'amour dans les œuvres de Rossini, il faut avoir recours à son premier ouvrage, *Demetrio e Polibio* (1809) ; dans *Otello* (1816), il n'a deviné les accents du cœur que dans le rôle de Desdemona, et particulièrement dans le charmant duetto :

Vorrei che il tuo pensiero,

car, dussé-je vous impatienter et tomber tout à fait dans le paradoxe à vos yeux, la romance est *triste* et non pas *tendre*. Demandez aux femmes coquettes combien l'un de ces tons est plus facile à trouver que l'autre.

1. *Pallida morte futurà.*
2. Les tableaux de Paul Véronèse, *Venise triomphante*, par exemple, sont aussi des chefs-d'œuvre dans le *style magnifique* ; ce style est beaucoup plus généralement goûté que celui de Raphaël ; mais enfin, pour la juste expression des passions, il faut en revenir aux chambres du Vatican.

M. Caraffa, compositeur qui n'est pas au rang de Rossini, a un air d'*adieu* (à la fin du premier acte des *Titans* de Viganò [1]) qui donne sur-le-champ l'idée de l'*extrême tendresse.* Qu'Othello chante un tel duetto au premier acte, en quittant Desdemona, à la suite d'un rendez-vous périlleux, il y aura des larmes dans tous les yeux, et cette tendresse sera d'autant plus touchante que le spectateur sait bien quel genre de mort est réservé à Desdemona. Je ne vois que de la *colère* dans les cris d'Othello, et, ce qui est bien pis, de la colère provenant de vanité offensée.

Le principal motif et le *crescendo* de l'ouverture sont plus éclatants que tragiques ; l'*allegro* est fort gai.

J'approuve beaucoup cette idée au commencement d'un drame aussi sombre ; car, ce qui m'intéresse, c'est le *changement* qui a lieu dans l'âme d'Othello, si heureux au moment où je le vois enlever sa maîtresse, et digne d'être cité en exemple des misères humaines lorsqu'il la tue au dernier acte. Mais, je le répète, pour que ce contraste sublime, parce qu'il est dans la nature des choses, et que tout amant passionné peut craindre un sort semblable, se retrouve dans l'opéra, il faut qu'il commence par une peinture vive et fortement

1. Cet air appartient à la *Gabrielle de Vergy*, l'un des chefs-d'œuvre de M. Caraffa. C'est le duetto :

Oh istante felice !

colorée du bonheur d'Othello, et de son amour tendre et dévoué. Dans ce système, l'expression de la fureur serait réservée pour la fin du second acte ; au troisième, c'est un parti pris, Othello accomplit un sacrifice [1].

1. Voir la manière admirable dont M. Kean joue ce dernier acte, et l'enthousiasme de tendresse avec lequel, entendant la prière de Desdemona, il s'écrie : *Amen ! amen ! With all my soul !* Je ne trouve rien de comparable à l'Angleterre pour la déclamation et les jardins.

CHAPITRE XIX

SUITE D'OTELLO.

Le solo de clarinette *, dans l'ouverture *, inspire des idées touchantes, mais non pas touchantes par suite des malheurs vulgaires (effet ordinaire de nos romances qui ont de l'effet). Il y a une grâce noble.

Je trouve plus de grâce et de légèreté que de majesté et de grandiose dans le premier chœur :

Viva Otello, viva il prode !

ce chœur est écrit avec infiniment d'esprit.

Le récitatif d'Othello qui s'avance :

Vincemmo, o padri !

est entremêlé de teintes de tristesse dans l'accompagnement. Au moment où le chant d'Othello

triomphe, l'accompagnement dit : *Tu mourras.*

Rossini s'étant une fois résigné à suivre les contresens du libretto, il a dû renoncer à peindre le bonheur d'Othello, et placer des teintes de mélancolie dès son premier air :

Ah ! si per voi gia sento.

Nozzari, qui chanta le rôle d'Othello que Rossini avait écrit pour Garcia, exprimait avec un rare bonheur les nuances de tristesse placées sur ces paroles :

Deh ! amor dirada il nembo
Cagion di tanti affanni !

Sa superbe figure, qui a quelque chose d'imposant et de mélancolique, l'aidait beaucoup à rendre sensibles au spectateur certains effets auxquels le faiseur du libretto n'avait probablement pas songé. Je me souviens que les Napolitains virent avec étonnement la beauté des gestes et la grâce toute nouvelle que Nozzari trouvait pour le rôle d'Othello ; il n'était pas coutumier du fait. Peut-être tous les rôles qui présentent les extrêmes des passions sont-ils assez faciles à jouer. J'ai toujours vu essayer avec succès le rôle du père dans l'*Agnese* (opéra de M. Paër) ; nous avons à Paris sept à huit bons acteurs, MM. Perlet, Lepeintre, Samson, Monrose, Bernard-Léon, etc. Remarquez qu'ils brillent tous dans des rôles chargés, tandis que je ne vois pas au

théâtre un seul amoureux passable. Peu de personnes ont vu les extrêmes des grandes passions ou des ridicules ; nous rencontrons tous les jours des amoureux.

Il y a beaucoup de feu dans le duetto entre le sombre Jago et le jeune fat Roderigo :

No, non temer : serena il mesto ciglio,
Fidati all' amistà, scorda il periglio.

Je ne doute pas que l'un des grands secrets du maestro qui est destiné à faire oublier Rossini, ne soit de revenir entièrement, et de bonne foi, au genre simple. Si l'on met une si grande force et un tel tapage d'orchestre dans un simple duetto entre deux personnages secondaires, et qui de plus sont d'accord entre eux, que nous restera-t-il pour les fureurs d'Othello et pour ses duetti avec Jago ?

La grande louange que mérite cette partition de Rossini, son chef-d'œuvre dans le style fort et allemand, c'est qu'elle est pleine de feu : c'est un volcan, disait-on à San-Carlo. Mais aussi cette force est toujours la même ; il n'y a point de nuances; nous ne passons jamais du grave au doux, du plaisant au sévère ; nous sommes sans cesse dans les trombones. Ce qui ajoute encore à cette monotonie de la force, qui est le sublime aux yeux des gens peu doués pour les arts, c'est l'absence des récitatifs ordinaires. Les récitatifs d'*Otello* sont toujours

obligés comme ceux du grand opéra français. Il fallait réserver cette ressource pour le dernier acte. Viganò * montra bien plus de génie dans son ballet d'*Otello*, * qu'il eut la hardiesse de commencer par une *forlane* [1].

Dans le second acte, Viganò eut encore le bon esprit de placer une grande scène dans le genre noble et doux : c'est une fête de nuit qu'Othello donne dans ses jardins ; c'est au milieu de cette fête qu'il devient jaloux. Aussi, en arrivant au dernier acte du ballet de Viganò, nous n'éprouvions pas la satiété du *terrible* et du fort ; et bientôt les larmes étaient dans tous les yeux. J'ai très rarement vu pleurer à l'*Otello* de Rossini.

Dans l'*Otello* tel qu'on l'a arrangé pour Paris *, le superbe récitatif de madame Pasta :

Mura infelici ogni dì m'aggiro,

compense en partie les inepties du libretto et de la fausse route dans laquelle il a contribué à entraîner Rossini. Mais le mérite en est uniquement à madame Pasta ; ce récitatif, dit par une grande cantatrice du Nord, par madame Mainvielle, par exemple, ne serait nullement remarqué, et ne donnerait plus cette belle teinte de douce mélancolie

1. Sorte de danse fort vive, nationale dans le Frioul ; la seconde partie est toute mélancolique. Viganò est un homme de génie, connu seulement en Lombardie, où il est mort en 1821, après avoir donné les ballets d'*Otello*, de *Myrrha*, de la *Vestale*, de *Prométhée*, etc., etc.

dont je sens si cruellement l'absence dans la partition de Rossini. Madame Pasta y place des agréments que l'on peut dire sublimes ; aussi le public l'applaudit-il encore plus dans le récitatif que dans l'air :

O quante lagrime
Finor versai,

qu'on a pris dans la *Donna del Lago* de Rossini, et qui fut écrit par ce grand maître pour la superbe voix de contralto de mademoiselle Pisaroni. Je ne puis trouver de louanges assez frappantes pour la manière dont madame Pasta dit ces mots :

Ogn' altro oggetto
È a me funesto,
Tutto è imperfetto,
Tutto detesto [1].

Heureuse et belle langue italienne, dans laquelle on peut écrire de telles choses sans paraître exagéré et sans encourir le ridicule ! Et pourtant ces paroles peignent sans nulle exagération, et avec une naïveté parfaite, une manière de sentir, une époque de sentiment, si j'ose parler ainsi, qui se rencontre toujours dans l'amour-passion. Cet air est magnifique, mais je le trouve d'une tristesse trop profonde

1. « Toute autre vue est funeste pour moi ; tout m'importune, tout me semble odieux. »

Il y a un feu et une *force contenue* admirables dans la manière dont madame Pasta dit ce mot, *detesto*, tout à fait dans le bas de sa superbe voix. Ce son retentit dans tous les cœurs.

et surtout trop sérieuse. L'effet général de l'opéra aurait gagné à ce que le choix de madame Pasta tombât sur un air d'*amour tendre*, écrit dans un style doux et touchant. Mais peut-être a-t-on redouté le reproche d'uniformité, le caractère que je viens d'indiquer étant précisément celui que Rossini a donné à l'admirable duetto :

Vorrei che il tuo pensiero,

qui commence avec tant de génie sans être précédé d'aucune ritournelle. Ce duetto, quand il a le rare bonheur d'être bien chanté, m'a toujours semblé le chef-d'œuvre de la pièce. Il rappelle la pureté et la simplicité de style de l'auteur de *Tancrède*, et il a plus de feu et de hardiesse dans la cantilène. Je n'ai jamais rencontré ce duetto au théâtre tel qu'il peut être dit. En revanche, il y a un salon à Paris où j'ai eu le bonheur de l'entendre chanter cet hiver d'une manière sublime, et par deux voix françaises : je trouvais la perfection de madame Barilli réunie à une chaleur de sentiment que cette grande cantatrice laissait quelquefois désirer.

Il y a encore de bien beaux souvenirs des idées fraîches et jeunes de *Tancrède* dans le chœur :

Santo imen, te guidi amore !

C'est toute la suavité de la jeunesse du génie unie à une vigueur que le jeune maestro n'osait pas encore se permettre dans *Tancrède* et dans *Demetrio e*

Polibio. Ce chœur, bien chanté, est l'un des plus beaux morceaux que l'on puisse placer dans un concert. C'est encore un exemple de la perfection de l'union de l'harmonie allemande avec la mélodie de la belle Parthénope [1].

Le finale qui suit,

Nel cuor d'un padre amante,

passe en général pour un des chefs-d'œuvre de Rossini. On peut dire avec vérité qu'aucun des rivaux de ce grand maître n'a pu s'élever à un morceau semblable. On ne l'a jamais entendu à Paris tel qu'il était à Naples. Nous avions, à San-Carlo, Davide pour le rôle de Roderigo, et Benedetti, une excellente voix de basse, pour le rôle du père de Desdemona. Ce n'est pas qu'à Paris la voix de M. Levasseur ne soit magnifique, mais cet acteur est timide.

Davide était au-dessus de tous éloge dans :

Confusa è l'alma mia,

et dans toute la suite du finale [2]. Quelle que soit la niaiserie des paroles, Davide était divin dans :

1. . . . . . . *Tenet nunc*
Parthenope. (VIRGILE.)

2. Il ne faut qu'un petit accident dans la santé de cet aimable artiste pour rendre extrêmement déplacées toutes ces louanges. Je parle du Davide de 1816 et 1817. Je prie le lecteur de placer ce correctif à côté de tous les jugements que l'on porte des voix des chanteurs dans le courant de cette biographie.

Ti parli l'amore,
Non essermi infida.

Ce terzetto entre mademoiselle Colbran, Davide et Benedetti, était ce que l'amateur le plus difficile peut désirer de plus parfait. Il se passe quelquefois des années, dans les théâtres les plus célèbres, sans que l'on rencontre un morceau chanté comme le fut celui-ci. A Paris, par exemple, où nous avons eu Galli et madame Pasta, ces grands artistes ne se sont fait entendre ensemble que dans la *Camilla* de M. Paër.

L'entrée d'*Otello* est superbe. Voici enfin une de ces situations que réclame la musique, et il faut convenir que Rossini l'a traitée avec tout le feu possible. C'est là que les richesses du style et de l'harmonie à la Mozart sont bien placées. Mais, suivant ma manière particulière de sentir, ici seulement elles devraient paraître pour la première fois. Garcia s'acquitte fort bien à Paris du rôle d'Othello ; il le joue avec feu et fureur ; c'est le véritable Maure.

La lutte des deux ténors Nozzari et Davide était au-dessus de toute louange dans ce dialogue :

RODERIGO. — *E qual diritto mai,*
Perfido ! su quel core
*Vantar come potrai **
Per renderlo infedel ?
OTELLO. — *Virtù, costanza, amore.*

Dans la cantilène de ces trois mots, Rossini a été l'égal de Mozart, c'est-à-dire qu'il a su se placer au

niveau de ce grand homme, dans le genre où Mozart a le plus approché de la perfection. Il est impossible de rien écrire de plus beau comme musique, et en même temps de plus vrai, de plus fidèle au véritable accent de la passion, et de plus éminemment dramatique ; mais il faut absolument Davide et Nozzari luttant ensemble de perfection, et animés par l'émulation la plus vive. Quant à la partie de Desdemona, madame Pasta la chante et surtout la joue vingt fois mieux que mademoiselle Colbran. Elle dit d'une manière sublime :

È ver : giurai.

Tout le monde connaît :

Impia, ti maledico[1].

Voilà l'effet le plus fort que la musique puisse produire. Haydn n'a rien de mieux. Rossini vola ce passage dans l'*Adelina* de Generali.

Le chœur qui suit est superbe :

Ah ! che giorno d'orror !

Si l'auteur du libretto n'était pas le dernier des hommes comme poète, la musique de :

Impia, ti maledico,

aurait dû exprimer ces paroles d'Othello,

Va, je ne t'aime plus,

1. Va, malheureuse ! je te maudis.

qu'Othello hors de lui aurait adressées à Desdemona en lui montrant le mouchoir fatal qu'elle vient de donner à son rival Roderigo.

Qu'avons-nous à faire, dans un tel sujet, du sénateur Elmiro, père de Desdemona, et de sa colère d'orgueil ? Il s'agit d'un spectacle bien autrement touchant, bien autrement près de tous les cœurs, un amant passionné qui maudit la femme qu'il adore, et qui va lui donner la mort.

Il n'est point d'amour véritable, quel que soit son bonheur actuel, qui ne puisse redouter cette catastrophe, l'apercevoir en quelque sorte dans le lointain ; et toutes les grandes passions sont craintives et superstitieuses. Voilà l'aperçu sublime qu'on a sacrifié à la colère d'orgueil d'un vieux sénateur plus ou moins Cassandre, et qui ne veut pas de mésalliance dans sa famille. Mes regrets sont si profonds, que j'espère que quelque âme charitable refera des paroles qui aient le sens commun pour la musique de Rossini.

Incerta l'anima

exprime, avec un rare bonheur, le premier moment de repos par fatigue, par impossibilité de continuer à être ému à ce point, qui succède dans le cœur humain à une impression horrible. C'est ici que le feu du génie de Rossini le sert admirablement. Mozart est sujet à manquer un peu de vivacité et de rapidité dans des moments semblables.

Smanio, deliro e tremo,

de Desdemona, termine dignement ce magnifique finale. Je m'arrête et cesse de louer, de peur de paraître exagéré. Telle est la beauté de ce morceau, qu'on ne sait comment en faire l'éloge ou la description. Je rappelle seulement que, quel que soit le succès de ce finale à Louvois, nous n'en avons ici que la copie, et une copie décolorée. Il faut un Davide pour le rôle de Roderigo, et un père qui chante sa partie avec l'*abandon* que Galli portait dans le second acte de la *Gazza ladra*, lorsqu'il paraît devant le tribunal [1].

SECOND ACTE.

Le manque d'un grand chanteur pour le rôle de Roderigo fait que l'on passe, à Paris, l'air :

Che ascolto ! ohimè ! che dici ?

C'est une esquisse brillante de la situation que Corneille a rendue avec tant de force dans *Polyeucte*, la douleur d'un amant qui, au plus fort de sa pas-

1. Les savants disent que le trio du finale du premier acte d'*Otello* rappelle un trio de *Don Juan* ; l'accompagnement de clarinette est le même. L'accompagnement de l'orchestre pendant qu'Othello lit le billet fatal que Jago lui a remis (duetto du second acte) est, à ce qu'on assure, un fragment d'une symphonie de Haydn, en *mi bémol.*

sion, apprend que la femme qu'il aime est mariée à un autre. Ici Roderigo reçoit cette déclaration fatale de la bouche de Desdemona.

Dans le grand duetto entre Othello et Jago,

Non m'inganno, al mio rivale,

le cruel auteur du libretto a enfin consenti à nous laisser jouir d'une des situations de ce beau sujet. Voici enfin Jago entraînant dans le précipice le malheureux Othello. La musique est fort bien. Il y a une grande expression et beaucoup de vérité dramatique dans ce dialogue :

Jago. — *Nel suo ciglio il cor li vedo.*
Otello. — Ti son fida... *Ahimè ! che vedo ?*
Jago. — *Quanta gioja io sento al cor.*

A la représentation d'hier (26 juillet 1823), une des plus sublimes que madame Pasta ait jamais données, ce rôle de Jago a enfin été bien joué par un débutant digne des encouragements du public [1] ; il a fort bien dit cette cantilène si vraie :

Già la fiera gelosia.

En revanche, où trouver des paroles pour exprimer l'accident fâcheux arrivé au terzetto :

Ah vieni, nel tuo sangue,

1. M. Giovanola de Lodi. Il m'a un peu rappelé l'inimitable Bocci, qui faisait Jago dans le ballet de Viganò.

si divinement chanté à Naples par Davide et Nozzari ? Madame Pasta seule est au niveau de la musique dans la fin de ce beau terzetto :

Tra tante smanie e tante.

La manière dont elle s'évanouit est sublime de simplicité et de naturel. Elle parvient à rendre intéressant un accident trivial à la scène, un accident qui peut-être est du nombre de ces effets de la nature qui, déshonorés par l'ironie moderne, ne sont touchants que dans la réalité, et doivent être abandonnés par l'imitation dramatique.

Il y a un fort beau passage d'orchestre, *agitato*, dans l'air de Desdemona au moment de l'arrivée de ses femmes :

Qual nuova a me recate ?

On remarque dans cet air un moment de joie qui produit un bel effet, surtout à cause du contraste avec l'expression sombre et terrible de tout le second acte :

Salvo del suo periglio ?
Altro non chiede il cor.

Rossini s'élève de nouveau à toute la hauteur de la situation, dans le passage si célèbre à Paris, grâce à madame Pasta,

Se il padre m'abbandona.

C'est un des moments où j'ai senti avec le plus d'évidence la supériorité de cette grande actrice sur mademoiselle Colbran.

Si nous n'étions pas accoutumés à l'esprit de l'auteur du libretto, nous lui dirions encore ici : Qu'avons-nous à faire de la douleur d'un père ? Apprenez que le cœur humain n'est susceptible que d'une grande passion à la fois, et que c'est à son amant, furieux de jalousie, et non à son père, que Desdemona, abandonnée par sa famille et perdue de réputation, doit dire :

Se Otello m'abbandonna
Da chi sperar pietà ?

Le troisième acte est beaucoup mieux en situation que les deux autres. L'enchaînement des douleurs de la pauvre Desdemona est ménagé avec assez d'art. Elle paraît dans sa chambre à une heure avancée de la nuit ; elle avoue à son amie les sombres pensées où la plonge la nouvelle de l'exil d'Othello son époux, que le conseil des Dix vient de bannir des pays vénitiens : on entend un gondolier qui, en passant sur la lagune, chante ces beaux vers du Dante :

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria [1].

1. Il n'est pas de plus grande douleur que de se souvenir des temps heureux au sein de la misère.

La pauvre Desdemona, hors d'elle-même, s'approche de la fenêtre en s'écriant : Qui es-tu, toi qui chantes ainsi ? C'est alors que son amie lui fait cette réponse touchante :

È il gondoliere che cantando inganna
Il cammin sulla placida laguna,
Pensando ai figli, mentre il ciel s'imbruna.

Il y a du bonheur dans la manière dont est écrit ce petit morceau de récitatif obligé. Le chant du gondolier rappelle à la jeune Vénitienne le sort de l'esclave fidèle qui, achetée en Afrique, éleva son enfance et mourut loin de sa patrie. Desdemona, en parcourant sa chambre à pas précipités, se trouve auprès de sa harpe, qui, dans les grands théâtres d'Italie, reste immobile au côté gauche de la scène. Le lit fatal est au milieu. Desdemona cède à la tentation de s'arrêter près de sa harpe ; elle chante la romance de l'esclave africaine sa nourrice :

Assisa al piè d'un salice.

Il était difficile de mieux amener ce chant, il faut le dire à la gloire de l'auteur du libretto (M. le marquis Berio *, aussi aimable comme homme de société qu'il était privé de talents comme poète). Il y a peu à dire à la gloire de Rossini. Cette romance est bien écrite, elle est d'un style sage, et voilà tout. Elle doit son grand effet à la situation, et, à Paris, à la manière admirable dont madame Pasta la joue *.

Au milieu de la romance, la pauvre Desdemona' égarée par sa douleur, oublie le chant de sa nourrice. A ce moment, un coup de vent violent vient briser un panneau de vitrage de la croisée gothique de sa chambre ; ce simple accident paraît un présage du plus sinistre augure à la pauvre affligée [1]. Elle reprend un instant sa romance, mais les larmes l'empêchent de continuer. Elle se hâte de quitter la harpe et de congédier son amie. Il est impossible, dans une telle situation, de ne pas se rappeler Mozart, et ici un souvenir est un regret profond [2].

Desdemona, restée seule au milieu de cette nuit terrible, et pendant que les éclats du tonnerre continuent à faire trembler le palais qu'elle habite, adresse au ciel une courte prière, dont le chant n'est pas encore tout ce qu'il pourrait être, mais qui parut cependant bien supérieur à la romance.

Elle s'approche de son lit, dont les rideaux qui tombent la dérobent aux spectateurs.

Ici s'exécute, dans les grands théâtres d'Italie, une ritournelle superbe, que la mesquinerie pitoyable de la décoration de Louvois a obligé de supprimer à Paris. Pendant cette ritournelle, on aperçoit à une grande distance, tout à fait au fond de la scène, Othello qui, une lampe à la main et son

1. Il était d'un grand effet à Naples, où l'on croit à la *jettatura*.

2. Chant de la statue dans *Don Juan* ; désespoir de D. Anna quand elle aperçoit le cadavre de son père.

cangiar nu sous le bras, pénètre dans l'appartement de son amie en descendant l'escalier étroit d'une tourelle. Cet escalier, qui se déploie en tournant, fait que la figure frappante d'Othello, éclairée par sa lampe, au milieu de cette vaste obscurité, disparaît plusieurs fois pour reparaître ensuite, suivant les détours du petit escalier qu'il est obligé de suivre; la lame du *cangiar* nu, que l'on voit briller de temps à autre éclairée par la lampe, apprend tout au spectateur et le glace d'effroi. Othello arrive enfin sur le devant de la scène; il s'approche du lit, il écarte le rideau. Toute description est ici superflue. Il faut se rappeler la figure superbe et la profonde émotion de Nozzari. Othello pose sa lampe; un coup de vent l'éteint. Il entend Desdemona qui s'écrie dans son sommeil : *Amato ben!* Les éclairs se succèdent rapidement désormais, comme dans un orage des pays du Midi, et portent la lumière dans cette chambre funeste. Heureusement pour le spectateur qu'il n'entend pas la cruelle sottise de l'auteur du libretto, qui, dans un tel moment, songe encore à faire de l'esprit. Othello s'écrie :

Ah! che tra i lampi, il cielo
A me più chiaro il suo delitto addita[1] *!*

1. *Ah! le ciel par ses feux rend son crime plus clair à mes yeux!* Cela veut dire que l'éclair lui a fait voir que Desdemona est endormie, et que les mots *caro ben* (toi que j'aime) sont adressés en songe à l'homme qu'elle aime, et non pas à lui, Othello, qui s'avance, et qu'elle ne peut pas voir s'approcher, puisqu'elle dort.

Desdemona se réveille : il y a un duetto assez peu digne de la situation. Othello saisit son *cangiar*, Desdemona se réfugie vers son lit ; comme elle y arrive, elle reçoit le coup mortel. Les rideaux cachent l'affreux spectacle qui a lieu tout au fond de la scène. Au même moment on entend de grands coups à la porte, et le doge paraît... La suite est connue.

Ce fut à une représentation d'*Otello*, à Venise, dans une de ces soirées de tristesse, ou plutôt de pensive mélancolie, qui, dans les pays du Midi, se rencontrent au milieu de la vie la plus heureuse, qu'à propos des malheurs qui poursuivent les amants véritables, madame Gherardi, de Brescia, nous conta l'histoire d'Hortensia et de Stradella. Elle produisit sur nous un effet que peut-être elle ne fera pas sur le lecteur ; cette histoire est d'ailleurs fort connue : malgré tant de désavantages, la voici. Rien n'est ajouté à la vérité ; le trait est historique, et peint les mœurs et même le gouvernement de Venise.

Alessandro Stradella * était en 1650 le chanteur le plus célèbre de Venise et de toute l'Italie. La composition de la musique était fort simple à cette époque ; le maestro n'écrivait presque qu'un canevas ; le chanteur était beaucoup plus créateur qu'il ne l'est aujourd'hui, et c'était son génie qui devait trouver presque tous les traits qu'il exécutait. C'est Rossini qui s'est avisé le premier d'écrire

exactement tous les ornements, toutes les *fioriture* que le chanteur doit exécuter. On était bien éloigné de ce système en Italie, vers 1650. Il suivait de là que le charme de la musique était bien plus inhérent à la personne du chanteur, et l'on trouvait qu'aucun de ceux qui étaient alors à la mode n'approchait de Stradella : c'était un proverbe, qu'il était le maître du cœur de ses auditeurs. Il vint jouir de sa gloire à Venise, alors la capitale la plus brillante de l'Italie et la ville la plus renommée pour les plaisirs dont on y jouissait et la galanterie de ses mœurs. Stradella fut reçu avec empressement dans les maisons les plus distinguées, et les dames de la première noblesse se disputèrent l'avantage de prendre de ses leçons. Il rencontra dans le monde Hortensia, dame romaine d'une haute naissance, alors veuve, et qui était publiquement courtisée par un noble Vénitien d'une des familles les plus puissantes de la république. Il s'en fit aimer. Stradella, dont madame Gherardi * nous fit voir le portrait dans le palais d'une de ses amies, le lendemain du jour où elle nous conta son histoire, portait sur une superbe figure une empreinte profonde de mélancolie, et de grands yeux noirs remplis de ce *feu contenu* qui fait tant d'impression. La perfection où l'école du Titien et du Giorgione avait porté à Venise l'art du portrait, permet encore aujourd'hui de juger parfaitement de la physionomie de Stradella. On n'a pas de peine à croire

qu'un tel homme, distingué d'ailleurs par un grand talent, ait pu être aimé avec passion et l'emporter sur un grand seigneur, quoique lui-même sans fortune ; il enleva Hortensia au noble Vénitien. Les deux amants ne devaient plus songer qu'à sortir rapidement du territoire de la République. Ils se retirèrent à Rome, où ils se firent passer pour mariés. Mais, redoutant la vengeance du Vénitien, ils ne se rendirent point directement dans la patrie d'Hortensia ; ils firent de grands détours, et, une fois arrivés, prirent un logement dans une partie de Rome fort déserte, et évitèrent de paraître dans les lieux fréquentés. Les assassins que le noble Vénitien avait lancés à leur poursuite furent longtemps à les découvrir. Après les avoir inutilement cherchés dans les principales villes d'Italie, ils arrivèrent à Rome un soir qu'il y avait une grande *funzione* accompagnée de musique dans l'église de Saint-Jean-de-Latran ; ils y entrèrent avec la foule, ils virent Stradella. Ravis d'avoir enfin trouvé leur victime au moment où ils désespéraient presque de la rencontrer, ils résolurent de ne pas perdre de temps et d'exécuter la commission pour laquelle ils étaient payés, au sortir même de Saint-Jean-de-Latran ; ils se mirent à parcourir l'église dans tous les sens, pour voir si Hortensia ne serait pas parmi les spectateurs. Ils étaient tout occupés de leurs recherches, lorsque, après d'autres morceaux exécutés par des

artistes vulgaires, Stradella commença enfin à chanter. Ils s'arrêtèrent, ils écoutèrent malgré eux cette voix sublime. Ces assassins l'avaient à peine entendue quelques instants, qu'ils se sentirent touchés : il n'y avait au monde qu'un seul artiste de cette perfection, et ils allaient éteindre pour jamais une voix si touchante ! Ils eurent des remords, ils répandirent des larmes, et enfin le grand morceau de Stradella n'était pas fini qu'ils ne songeaient plus qu'à sauver les amants, dont, en recevant leur salaire, ils avaient juré la mort sur le livre des saints Évangiles. La cérémonie terminée, ils attendent longtemps Stradella en dehors de l'église ; ils le voient enfin sortir par une petite porte dérobée, avec Hortensia. Ils s'approchent, le remercient du plaisir qu'il vient de leur donner, et lui avouent que c'est à l'impression que sa voix a faite sur eux et à l'attendrissement qu'elle leur a donné qu'il est redevable de la vie ; ils lui expliquent l'affreux motif de leur voyage, et lui conseillent de quitter Rome sans délai, afin qu'ils puissent faire croire au Vénitien jaloux qu'ils sont arrivés trop tard.

Stradella et son amie comprennent toute l'importance du conseil qu'on leur donne, frètent un navire, s'embarquent le même soir sur le Tibre, vont par mer jusqu'à la Spezzia, et de là gagnent Turin par des chemins détournés. Le noble Vénitien, de son côté, reçoit le rapport de ses *buli*,

n'en devient que plus furieux, prend la résolution de se charger lui-même du soin de sa vengeance, et commence par se rendre à Rome auprès du père d'Hortensia. Il fait entendre à ce vieillard qu'il ne peut laver sa honte que dans le sang de sa fille et de son ravisseur. Les républiques du moyen âge avaient laissé dans les cœurs italiens cet esprit de vengeance si oublié aujourd'hui : c'était l'honneur de ces temps féroces, le seul supplément aux lois, la seule défense de la sûreté personnelle [1], dans un pays où le duel eût semblé ridicule. Le noble Vénitien et le vieillard firent exécuter des recherches dans toutes les villes d'Italie. Quand enfin on eut appris de Turin que Stradella s'y trouvait, le vieux Romain, père d'Hortensia, prit avec lui deux assassins connus pour leur adresse, se pourvut de lettres de recommandation pour M. le marquis de Villars, qui était alors ambassadeur de France à la cour de Turin, et partit pour le Piémont.

De son côté, Stradella, averti par son aventure de Rome, avait fait des démarches à Turin pour se procurer des appuis. Son talent lui avait valu la protection de la duchesse de Savoie, alors régente de l'État. Cette princesse entreprit de soustraire les deux amants à la fureur de leur ennemi ; elle

1. Voir les Mémoires de Benvenuto Cellini, et l'excellente *Histoire de Toscane* de Pignotti, 1814. C'est un livre de bonne foi, et bien supérieur à celui de M. Sismondi, qui ne sait pas peindre les mœurs et la physionomie d'un siècle.

fit entrer Hortensia dans un couvent, et donna à Stradella le titre de son premier chanteur ainsi qu'un logement dans son palais. Ces précautions parurent suffisantes, et les amants jouissaient depuis quelques mois d'une parfaite tranquillité ; ils commençaient à croire qu'après l'aventure de Rome le noble Vénitien s'était lassé de les poursuivre, quand un soir Stradella, qui prenait l'air sur les remparts de Turin, fut assailli par trois hommes qui le laissèrent pour mort avec un coup de poignard dans la poitrine. C'était le vieux Romain, père d'Hortensia, et ses deux assassins, qui, aussitôt le crime commis, cherchèrent un asile dans le palais de l'ambassadeur de France. M. de Villars, ne voulant ni les protéger après un assassinat qui fit la nouvelle du jour à Turin, ni les livrer à la justice après que son palais leur avait servi d'asile, prit le parti de les faire évader [1].

Cependant, contre toute apparence, Stradella guérit de sa blessure, qui le mit hors d'état de chanter, et le Vénitien vit échouer ses projets pour la seconde fois, mais sans abandonner le soin de sa vengeance. Seulement, rendu prudent par le manque de succès, il prit un nom obscur, et vint s'établir à Turin, se contentant, pour le moment, de faire épier Hortensia et son amant.

On sera peut-être étonné de cet acharnement,

1. Fait absolument semblable à Chambéry, juillet 1823.

mais tel était l'*honneur* de ces temps ; si le noble Vénitien eût abandonné sa vengeance, il eût été méprisé [1].

Un an se passa ainsi ; la duchesse de Savoie, de plus en plus touchée du sort des deux amants, voulut rendre leur union légitime et la consacrer par le mariage. Après la cérémonie, Hortensia, ennuyée du séjour du couvent, eut envie de voir la rivière de Gênes ; Stradella l'y conduisit, et, le lendemain de leur arrivée à Gênes, ils furent trouvés poignardés dans leur lit *.

1. Anecdote de mon ami de Bergame *, obligé, par la rumeur publique, d'assassiner d'un coup de fusil, dans la rue, un sbire qui l'avait regardé de travers (1782). Il en fut quitte pour un séjour de six semaines en Suisse.

CHAPITRE XX

LA CENERENTOLA.

J'ai entendu pour la première fois la *Cenerentola* à Trieste * ; elle était divinement chantée par madame Pasta, aussi piquante dans le rôle de Cendrillon qu'elle est tragique dans Roméo ; par Zuchelli, dont le public de Paris a le tort de ne pas assez apprécier la voix magnifique et pure * ; et enfin par le délicieux bouffe Paccini.

Il est difficile de rencontrer un opéra mieux monté. Le public de Trieste fut de cet avis ; car, au lieu de trente représentations de la *Cenerentola* que madame Pasta devait donner, il en exigea cent.

Malgré le talent des acteurs et l'enthousiasme du public, chose si nécessaire au plaisir musical, la *Cenerentola* ne me fit aucun plaisir. Le premier jour, je me crus malade ; je fus obligé de m'avouer

aux représentations suivantes, qui me laissaient froid et glacé au milieu d'un public ivre de joie, que mon malheur était un accident personnel. La musique de la *Cenerentola* me paraît manquer de *beau idéal.*

Il est des spectateurs peu attentifs au mérite de la difficulté vaincue, et auxquels la musique ne plaît que par les illusions romanesques et brillantes dont elle berce leur imagination. Si la musique est mauvaise, elle ne donne rien à l'imagination ; si elle est sans *idéal*, elle fournit des images qui choquent comme basses, et l'imagination repoussée prend son vol ailleurs. En voyant la *Cenerentola* sur l'affiche, je dirais volontiers comme le marquis de Moncade : c'est ce soir que je m'encanaille. Cette musique fixe constamment mon imagination sur des malheurs ou des jouissances de vanité, sur le bonheur d'aller au bal avec de beaux habits ou d'être nommé maître d'hôtel par un prince. Or, né en France et l'ayant longtemps habitée, j'avoue que je suis las et de la vanité, et des désappointements de la vanité, et du caractère gascon, et des cinq ou six cents vaudevilles qu'il m'a fallu essuyer sur les mécomptes de la vanité. Depuis la mort des derniers hommes de génie, d'Églantine et Beaumarchais, tout notre théâtre ne roule que sur un seul mobile, la vanité ; la société elle-même, du moins les dix-neuf vingtièmes de la société et tout ce qu'elle renferme de vulgaire, n'est mis

en activité que par un seul mobile, la vanité. On peut, je crois, sans cesser d'aimer la France, être un peu las de cette passion qui, chez nous, remplace toutes les autres.

J'allais à Trieste pour chercher du nouveau ; en voyant la *Cenerentola*, je me crus encore au Gymnase.

La musique est incapable de *parler vite ;* elle peut peindre les nuances de passions les plus fugitives, des nuances qui échapperaient à la plume des plus grands écrivains ; on peut même dire que son empire commence où finit celui de la parole ; mais, ce qu'elle peint, elle ne peut pas le montrer *à moitié.* Elle partage en ce sens les désavantages de la sculpture, mise en rivalité avec la peinture sa sœur ; la plupart des objets qui nous frappent dans la vie réelle sont interdits à la sculpture, parce qu'elle a le malheur d'être hors d'état de peindre *à demi.* Un guerrier célèbre, couvert de son armure, est magnifique sous le pinceau de Paul Véronèse ou de Rubens ; rien de plus ridicule et de plus lourd sous le ciseau du sculpteur. Voyez le Henri IV de la cour du Louvre [1].

Un sot fera un récit pompeux et faux d'un prétendu combat dans lequel il s'est couvert de gloire ; le chant est de *bonne foi* et nous peint sa valeur,

1. Ce qu'une lettre à écrire à une femme d'esprit que l'on aime un peu est à l'égard de la simple conversation, la sculpture l'est à l'égard de la peinture. Dans les deux genres, la grande difficulté est de ne pas marquer trop ce qui ne mérite que d'être indiqué.

mais l'accompagnement se moque de lui. Cimarosa a fait vingt chefs-d'œuvre sur des données de cette espèce.

La mélodie ne peut pas fixer *à demi* notre imagination sur une nuance de passion, cet avantage est réservé à l'harmonie * ; mais remarquez que l'harmonie ne peut peindre que des nuances *rapides* et *fugitives.* Si elle usurpe trop longtemps l'attention, elle tue le chant, comme dans certains passages de Mozart ; et, à son tour, l'harmonie devenant partie principale, ne peut pas peindre *à demi*. Je demande pardon pour ce petit écart métaphysique, que je pourrais rendre moins inintelligible au moyen d'un piano [1].

Je tentais d'expliquer comme quoi la musique est peu propre à rendre les *bonheurs de vanité*, et toutes les petites mystifications françaises qui, depuis dix ans, fournissent les théâtres de Paris de tant de pièces *extrêmement piquantes* [2], mais que l'on ne peut revoir trois fois.

Les bonheurs de vanité sont fondés sur une com-

1. On se souvient de la cavatine d'*Otello* : le chant triomphe, et l'accompagnement dit à Othello : tu mourras.

2. Le *Faux Pourceaugnac*, le *Comédien d'Etampes*, les *Mémoires d'un colonel de hussards*, etc., le *Deceiver deceived* de Drury-Lane, etc. L'*high-life* dans toute l'Europe ne vit que de vanité. C'est pour cela peut-être que cette classe, la seule qui cultive la musique hors de l'Italie, a le cœur si anti-musical, et qu'en revanche elle a tant de goût pour les livres français.

Les *Contes moraux* de Marmontel sont le sublime de l'esprit et de la délicatesse pour un grand seigneur de Pétersbourg. (*De la Russie*, par Passovant et Clarke.)

paraison vive et rapide avec *les autres*. Il faut toujours *les autres ;* cela seul suffit pour glacer l'imagination, dont l'aile puissante ne se développe que dans la solitude et l'entier oubli *des autres*. Un art qui n'agit que par l'imagination ne doit donc pas se piquer de peindre la vanité.

La *Cenerentola* est de 1817 ; Rossini l'écrivit à Rome pour le théâtre Valle et pour la saison du Carnaval (26 décembre 1816, jusque vers le milieu de février 1817). Il eut des chanteurs assez inconnus, mesdames Righetti * et Rossi, le ténor Guglielmi, et le bouffe De Begnis.

L'introduction de la *Cenerentola* se compose du chant des trois sœurs : l'aînée essaie un pas devant sa psyché ; la seconde ajuste une fleur dans ses cheveux ; la pauvre Cendrillon, fidèle au rôle que nous lui connaissons depuis notre enfance, souffle le feu pour faire du café. Cette introduction est fort piquante ; le chant de Cendrillon est touchant, mais touchant comme le drame, touchant par un malheur vulgaire : tout cela semble écrit sous la dictée du proverbe français : *Glissons, n'appuyons pas*. Cette musique est éminemment rossinienne. Jamais Paesiello, Cimarosa ou Guglielmi n'ont atteint à ce degré de légèreté.

Una volta, e due, e tre !

Le chant de ces mots me semble parfaitement trivial. A ce moment, la musique de la *Cenerentola*

commence toujours à m'être déplaisante ; et cette impression, qui ne disparaît jamais tout à fait, revient souvent avec une nouvelle force. A Trieste, pour me consoler d'être triste comme un Anglais au milieu d'un parterre tout joyeux, je conclus de ce que j'éprouvais que la musique a aussi son *beau idéal;* il faut que les situations auxquelles elle nous fait songer, il faut que les images qu'elle lance sur notre imagination n'aient point un degré de vulgarité trop marqué. Je ne puis me faire aux comédies de M. Picard, je méprise trop ses héros ; je ne nie pas qu'il n'y ait beaucoup de *Philibert* et de *Jacques Fauvel* dans le monde, mais ce que je nie, c'est que je leur adresse jamais la parole.

En entendant ce chant,

Una volta, e due, e tre !

je me crois toujours dans une arrière-boutique de la rue Saint-Denis. Le Polonais ou l'habitant de Trieste ne peut avoir cette impression désagréable : quant à moi, je désire de tout mon cœur que l'on soit heureux dans toutes les arrière-boutiques de France, mais je ne puis faire ma société des gens qui les habitent ; je déplairais encore plus qu'on ne me déplairait.

La cavatine de don Magnifico,

Miei rampolli feminini,

chantée par Galli ou Zuchelli, est une débauche de belle voix : ce morceau a beaucoup de succès,

parce qu'il nous fait goûter vivement le charme attaché à de beaux sons de basse bien pleins et bien sonores ; du reste, il est dans le style de Cimarosa, au génie près.

Le duetto de Ramire, le prince déguisé de la *Cenerentola** me console un peu de la cavatine de don Magnifico ; cette grâce est encore un peu celle des Nina de la rue Vivienne, mais tout plaît dans une jolie femme, et la beauté fait oublier le ton vulgaire. Il y a du charme dans :

Una grazia, un certo incanto ;

je trouve beaucoup d'esprit dans :

Quel ch' è padre non è padre
. . . .
Sta a vedere che m'imbroglio [1].

Nous voici dans la vraie force du talent de Rossini, dans sa partie triomphante. Quel dommage, pour les personnes qui sentent d'une certaine façon,

1. Lorsque je cite hardiment un mauvais vers d'un libretto italien au public le plus difficile de l'Europe, on sent bien que mon unique prétention ne peut être que de rappeler la *cantilena* et l'accompagnement que Rossini a faits sur ce vers. Comment obtenir un tel résultat d'un lecteur qui depuis six mois n'est pas allé aux Bouffes ? Je récuse donc tout lecteur qui, dans les six mois qui ont précédé la lecture de cette note, n'est pas allé à Louvois au moins dix fois, et n'a pas lu depuis deux ans un livre de discussion sérieuse sur les principes des beaux-arts, par exemple l'ouvrage de M. l'abbé Dubos sur *la Poésie et la Peinture*, ou les *Principes du Goût* de Paine Knight, ou le *Traité du Beau* d'Alison, ou quelque traité allemand sur ce que nos voisins appellent l'esthétique.

qu'il n'ait pas mêlé un peu de noblesse à tout son esprit ! Il faut se souvenir que cet opéra fut écrit pour les Italiens de Rome, des habitudes desquels trois siècles de Papauté * et de la politique des Alexandre VI et de Ricci [1] ont banni toute noblesse et toute élévation [2].

La cavatine du valet de chambre Dandini habillé en prince,

Come un ape ne' giorni d'aprile,

est extrêmement piquante. Ici le style d'antichambre est à sa place ; il y a juste dans la musique, comme dans le libretto, ce vernis léger de vulgarité nécessaire pour rappeler l'état de Dandini, mais il ne choque pas. Dans Cimarosa, nous voyons plutôt les passions des personnages subalternes que les habitudes sociales que leur a fait contracter leur

1. Empoisonnement de l'honnête Ganganelli, qui, placé à une fenêtre de son palais de Montecavallo éclairée par le soleil, s'amusait à éblouir les passants avec la réverbération d'un miroir. Singulier effet du poison jésuitique !

2. Ces mœurs sont peintes admirablement et avec une naïveté bien singulière dans les seize comédies de Gherardo de' Rossi. A l'exception des grandes inconvenances sociales, telles que l'incendie par vengeance, l'empoisonnement et autres événements trop forts pour la comédie, et dont la peinture, comme chose possible dans les États de Sa Sainteté, aurait pu compromettre la tranquillité de M. de' Rossi qui est banquier à Rome, tout y est. Ces comédies et les *Confessions de Carlo Gozzi* sont les pièces justificatives de tout ce qu'on avance ici sur ce pays singulier, qui, au milieu de la *sécheresse* moderne, produit encore des Canova, des Viganò, des Rossini, tandis que nous n'avons, à quelques exceptions près, que des charlatans plus ou moins adroits à courir la pension.

position dans la société ; seulement leurs passions sont contrariées par les circonstances d'une position inférieure.

Cette cavatine, qui sert de *concerto* à une belle voix de basse, est souvent chantée à Paris, d'une manière délicieuse, par l'excellent Pellegrini : il dit avec une grâce infinie et avec des *fioriture* tout à fait séduisantes :

Galoppando s'en va la ragione
E fra i colpi d'un doppio cannone
Spaiancato è il mio core di già,
(Ma al finir della nostra commedia...)

La rapidité du chant de ce dernier vers est entraînante. L'auteur italien (le signor Feretti, Romain) a eu le bon esprit, comme on voit, de ne pas copier l'esprit français de son original ; il lui a fallu du courage. On sait assez que *Cendrillon* est l'un des plus jolis ouvrages de M. Étienne.

Après les idées, sinon basses, du moins extrêmement vulgaires que cet opéra nous a présentées jusqu'ici, et dont Rossini a plutôt forcé que modéré la couleur, l'âme est rafraîchie par le jeu de madame Pasta et sa passion enfantine lorsque, courant après son père, qu'elle retient par la basque de son habit brodé, elle lui chante :

Signor, una parola !

J'avoue que ce quintetto me fait un grand plaisir ; j'ai besoin de quelque chose de noble en musique

comme en peinture ; et j'ai l'honneur d'être, pour les Téniers, de l'avis de Louis XIV.

Il fallait le jeu de madame Pasta pour que je puisse pardonner la trivialité du chant :

La belle Venere
Vezzosa, pomposetta !

Ce coloris déplaisant disparaît tout à coup dans :

(Ma vattene) Altezzissima !

La passion se montre chez don Magnifico, et à l'instant je ne vois plus la trivialité de ses habitudes. La belle voix de Galli est ravissante à cet instant.

Il y a un chant fort agréable, quoique encore un peu vulgaire, sur les paroles :

Nel volto estatico
Di questo e quello.

La sortie de don Magnifico, dans la scène suivante, offrait encore à Galli une occasion de faire admirer sa superbe voix dans le vers :

Tenete allegro il re : vado in cantina [1].

Jouant un peu sur le mot *cantina* (cave), sa voix magnifique descendait jusqu'au *la* d'en bas.

Le finale du premier acte, qui débute par un

1. « Tenez le prince en gaieté, moi je vais à la cave. » — On dit en Italie, d'une voix qui ne se fait pas entendre : *Canta in cantina.*

chœur des courtisans du prince, qui ramènent don Magnifico de la cave, à demi ivre, et qui continue par l'air de don Magnifico, est tout à fait dans l'ancien style bouffe de Cimarosa, à la passion près. Je n'ai déjà que trop répété, peut-être, que l'absence de la passion dans les personnages bas laisse paraître tout à coup ce que leur état peut avoir de dégoûtant, et j'avoue que je ne puis pas revoir deux fois Tiercelin dans le *Coin de Rue* ou dans l'*Enfant de Paris.*

Dans l'air de don Magnifico :

Noi don Magnifico,

la passion est remplacée, comme de coutume, par l'esprit, et l'esprit, en musique, n'empêche pas toujours d'être un peu plat. Il n'y a que de beaux sons dans cet air, je n'y trouve ni verve ni génie ; or, il me semble que la farce n'admet pas la médiocrité. En revanche, le duetto qui suit est entraînant : on disait à Trieste que c'était le chef-d'œuvre de la pièce. Ramire demande à Dandini, son valet de chambre, déguisé en prince, ce qu'il lui semble du caractère des deux filles du baron :

Zitto, zitto ; piano, piano.

La partie du ténor (Ramire) est d'une fraîcheur délicieuse, et tout à fait d'accord avec les sentiments d'un jeune prince à qui l'enchanteur qui le protège a révélé qu'une des filles du baron est digne de tous

ses vœux : l'enchanteur veut parler de Cendrillon. La rapidité et la vivacité de ce duetto sont inimitables : c'est un feu d'artifice. Jamais la musique n'a lancé avec cette rapidité et ce succès des sensations nouvelles et piquantes sur l'âme des spectateurs.

L'homme dans une situation ordinaire, qui assiste à ce duetto, ne peut pas s'empêcher d'être gai ; il se sent venir à l'esprit les idées les plus bouffonnes, ou plutôt il se sent ravir par le bonheur que donnent ces idées quand on les goûte. Le quartetto qui se forme par l'arrivée des deux sœurs a des passages jolis et d'une grande vérité dramatique :

Con un anima plebea !
Con un aria dozzinale !

Il y a de la grâce et surtout beaucoup d'esprit dans l'air de la Cenerentola à son entrée dans le salon :

Sprezza quei don che avversa.

Le second acte s'ouvre par un air de don Magnifico, dans lequel il nous dit que, lorsqu'une de ses filles sera l'épouse du prince, les revenants-bons pleuvront chez lui :

Già mi par che questo e quello
Confinandomi a un cantone
E cavandosi il cappello
Incominci : Ser Barone
Alla figlia sua reale
Porterebbe un memoriale ?

Prendrà poi la cioccolata,
E una doppia ben coniata
Faccia intanto scivolare.
Io rispondo : Eh si, vedremo ;
Già è di peso[1] *? parleremo...* *

1. « Je crois déjà voir tel de mes voisins qui me prend à part dans un coin, et me dit : Monsieur le baron, daigneriez-vous présenter ce placet à votre royale fille ? *Voilà pour prendre le chocolat* ; et à l'instant une quadruple me tombe dans la main. Je réponds : Ce n'est pas le crédit qui me manque, mais votre quadruple est-elle de poids ? »

Telles sont les mœurs de la malheureuse Rome, telles sont les plaisanteries qui n'y sont pas sifflées ! telle est la manière de traiter les affaires dans les États du pape ! A Paris, nous avons plus de délicatesse. Deux jeunes gens qui faisaient de grandes et bonnes affaires avec le ministre de la ***, pensèrent qu'ils pourraient doubler la quantité des bordereaux fictifs qu'ils présentaient tous les mois à la signature, s'ils parvenaient à faire un cadeau agréable au citoyen ministre. Après avoir couru quelque temps les environs de Paris, ils trouvèrent enfin un château fort agréable, au milieu d'une jolie terre, non loin de Mon... Nos jeunes gens achètent la terre, et font arranger le château dans le goût le plus moderne et avec toute l'élégance possible. Quand toutes les réparations furent achevées, les parquets cirés, les pendules montées, l'un des fournisseurs dit à son ami : Jouissons huit jours de notre château avant de le donner au ministre. Le résultat de cette idée lumineuse fut la présence de vingt jolies femmes et de leurs amis, de grands dîners tous les jours, des bals tous les soirs. Enfin le terme fatal arrive ; l'un des amis prend tristement les clefs du château et va les présenter au citoyen ministre. « Le château sera humide. » Telles sont les seules paroles du ministre en recevant le cadeau. — « Impossible, citoyen ministre, nous avons « pris la précaution de l'habiter huit jours avant de vous « l'offrir. » — « Et avec quelles gens l'avez-vous habité ? » — « Ma foi, avec des hôtes fort aimables, avec nos amis « ordinaires. » — « C'est-à-dire, reprend le ministre en fronçant le sourcil, que vous avez osé introduire des femmes sus- « pectes dans mon château ; je vous trouve, je l'avoue, « d'une rare impertinence. Allez, citoyen, et à l'avenir « sachez garder plus de respect pour un ministre. » A ces mots, le fournisseur s'éclipse et le citoyen ministre demande ses chevaux pour aller à sa terre.

L'air de Ramire, quand il est amoureux et qu'il jure de trouver sa belle,

Se fosse in grembo a Giove[1],

est agréable et fort piquant ; c'est un morceau brillant pour une jolie voix de ténor, cela est admirable dans un concert : sur quoi j'observerai que les imitateurs de Rossini ont bien pris sa rapidité, chose facile à copier en musique, mais ils n'ont jamais pu imiter son esprit.

Le duetto qui suit,

Un segreto d'importanza,

est la perfection de l'art d'imiter. Très probablement ce duetto n'existerait pas sans celui du second acte du *Matrimonio segreto* :

Se fiato in corpo avete.

Et cependant, même quand on sait par cœur le duetto du *Mariage secret,* on entend encore celui-ci avec un plaisir infini. Mon assertion peut se vérifier à Paris ; ce duetto est supérieurement chanté par Zuchelli et Pellegrini. Les mots :

Son Dandini, il cameriere !

font toujours rire, par l'extrême vérité dramatique et par le malheur subit de la grosse vanité du baron.

1. « Fût-elle cachée dans le sein de Jupiter. » On voit que la mythologie est la providence des mauvais poètes en Italie comme en France.

Que ne puis-je donner au lecteur l'esquisse la plus légère de l'effet que le délicieux bouffe Paccini, chargé du rôle de Dandini, produisait à Trieste ! Il fallait le voir jouissant de la sottise du baron lorsqu'ils paraissaient ensemble pour le duetto, l'observant du coin de l'œil sans qu'il y parût, mais tellement attentif à l'observer, qu'en s'asseyant il était toujours sur le point de manquer sa chaise et de tomber à terre ; il fallait le voir s'efforçant, mais en vain, de dissimuler le rire fou qui le saisit quand il s'aperçoit de l'importance que le baron attache à la confidence qu'il va lui faire ; alors, détournant la tête pour cacher son rire, lequel mouvement désespérait le baron, comme signe de disgrâce de la part du prince, et ensuite, au premier moment de sérieux qu'il pouvait obtenir, se retournant d'un air grave vers le pauvre baron ; la force de soutenir l'air grave venant à lui manquer, il élevait les sourcils d'une manière démesurée, nouvelle inquiétude mortelle du gentilhomme campagnard à la vue de cette mine réellement épouvantable de la part du prince. L'acteur chargé du rôle du baron n'avait nul besoin de faire des gestes ; les spectateurs, étouffant de rire et s'essuyant les yeux, n'avaient aucune attention à lui donner ; son ridicule était à jamais établi par les gestes de Paccini : ils étaient tellement ceux d'un homme qui jouit *actuellement* de la présence réelle d'un sot qu'il attrape, que le rôle du baron eût-il été joué

avec toute la noblesse possible par Fleury ou de Marini, ces grands maîtres dans l'art du comique noble, ils eussent été ridicules, il n'y avait pas à s'en dédire. On voyait trop de vérité dans les gestes de Paccini pour qu'on pût admettre un instant qu'un homme, faisant ces mines, pût se tromper sur la présence réelle d'un sot.

Et ce spectacle étonnant changeait tous les jours ; comment donner une idée de la foule infinie de mauvaises plaisanteries, de parodies des gestes de ses camarades, d'allusions à leurs petites aventures ou aux anecdotes de la journée dans Trieste, dont Paccini remplissait son jeu ?

Quels rires inextinguibles, lorsqu'un jour, en disant au baron,

Io vado sempre a piedi,

il s'avisa d'ajouter : *per esempio verso la crociata.* Je sens qu'on ne *raconte pas le rire ;* car, pour le raconter, il faut le reproduire, et la moindre anecdote qui, à raconter, prend une demi-minute, juste le temps dont elle est digne, coûte à l'imprimer trois ou quatre pages, à la vue desquelles on est saisi de honte, et l'on efface.

Paccini est, comme Rabelais, un volcan de mauvaises plaisanteries ; et, quelque effet qu'elles produisent dans la salle, il est sans doute celui qu'elles réjouissent le plus : il n'est aucun spectateur qui puisse en douter, tant il y a de verve et de vérité

dans son geste. C'est, je pense, cette *vérité*, cette naïveté évidente, qui lui fait pardonner le nombre infini de choses burlesques et ridicules qu'on lui voit hasarder à chaque représentation, et qui, ailleurs, le feraient mettre en prison. Par exemple, à Trieste, le 12 février, on célèbre le jour de naissance du souverain ; on chante une messe en musique à la cathédrale, et le *Gloria in excelsis* est, comme on sait, l'un des morceaux les plus importants de toute messe en musique : il y a, sur ces paroles, un mouvement de passion à exprimer. Tous les fidèles peuvent chanter à l'église, Paccini comme un autre : pourquoi pas ? en Italie, les chanteurs ne sont nullement excommuniés. Paccini se rend donc à l'église, mais il y arrive avec les cheveux poudrés à blanc ; il chante le *Gloria in excelsis* avec les fidèles, et même il chante bien et de tout le sérieux possible. Mais, à la vue de cette figure de Paccini chantant et sérieux, toute l'église éclate de rire, et les autorités constituées les premières.

J'ai choisi exprès, pour la rapporter, une des plus mauvaises plaisanteries de Paccini. Il est clair qu'à Paris elle ne créerait que de l'indignation ou du dégoût, au lieu du rire général dont nous fûmes témoins à Trieste : c'est précisément de cette indignation que je veux parler. Paccini, s'il jouait en France, non seulement ferait naître de l'indignation par la plaisanterie condamnable ci-dessus rappor-

tée, mais encore, je l'avance hardiment, par un grand nombre d'autres *nullement répréhensibles.*

Dans mon intime conviction, Paccini, engagé à l'Opéra Italien de Londres, y aurait certainement le plus grand succès, comme à Louvois il serait effrayé et glacé, ou impitoyablement sifflé s'il osait être lui-même. On dirait que le rire est prohibé en France [1] ; sur quoi je demande : ce malheur doit-il se rencontrer dans toutes les civilisations avancées ? Un peuple doit-il nécessairement passer, en se civilisant, par un tel excès de vanité ? ou bien rencontrons-nous tout simplement ici un nouvel effet de l'influence de la cour de Louis XIV sur les goûts des Français et sur leur manière d'apprécier toutes choses ? L'Amérique, république fédérative, en se débarrassant de la tristesse puritaine et de la cruauté biblique, d'ici à cent cinquante ans arrivera-t-elle à cette prohibition de rire [2] ? *

Si nous n'avons pas eu Paccini à Paris, s'il est même *impossible* que nous l'ayons jamais, nous avons entrevu Galli, dans le rôle de don Magnifico. Mais c'est à Milan, où il est aimé d'un public

1. Nous avons réduit nos meilleurs acteurs comiques, Samson et Monrose, à n'être que des gens qui nous répètent un bon conte *que nous savons.* Notre sourcilleuse pruderie ne veut rien d'imprévu. Le seul Potier a peut-être le privilège de nous faire rire *sans conséquence.* C'est que nous pouvons mépriser son genre à notre aise.

2. Je m'attends bien que, si les littérateurs français lisent cette page, ils vont s'écrier en colère : Mais nous rions beaucoup ! Il n'y a même que le Français en Europe qui sache rire !

qui aime à rire, qu'il fallait voir son sérieux lorsqu'il visite le salon pour vérifier si personne n'écoute ; à ce seul sérieux on reconnaît le sot qui va recevoir une grande confidence. Et quel feu, quelle admirable vivacité dans sa manière de retourner à son fauteuil pour écouter le prince ! Il était tellement opprimé par le respect, et cependant si avide d'écouter, qu'il n'avait plus de forces, et que son corps prenait comme le mouvement ondulant d'un serpent, varié, à chaque parole du prince, par un mouvement convulsif ; on ne pouvait pas douter d'avoir sous les yeux l'extrême d'une passion, et d'une passion ridicule. Galli n'a osé hasarder qu'une partie de ces gestes devant le public de Paris, qui effraie les pauvres chanteurs italiens. Ils savent que c'est à Paris que se font aujourd'hui les réputations européennes. Un article musical de la *Pandore*, qui n'est pour nous qu'une pauvreté bien écrite que nous sautons, est une chose importante pour un pauvre acteur étranger. Il a la bonhomie d'y voir la voix du public le plus respectable de l'Europe. Un Anglais, de son côté, y cherche l'indication des talents, à la vue desquels il doit s'écrier : *wonderfull ! quite amasing !* Et plus l'article est frivole et ridicule, plus il semble respectable à cet esclave révolté contre le sérieux.

Le duetto :

Un segreto d'importanza,

est bientôt suivi d'un morceau d'orchestre qui peint une tempête pendant laquelle le carrosse du prince est renversé. Ce n'est point du tout le style allemand ; cette tempête n'est point comme celle de Haydn dans les *Quatre-Saisons*, ou comme la composition des balles fatales dans le *Freischütz* de Maria Weber. Cet orage n'est pas pris au tragique : la nature y est cependant imitée avec vérité ; il a son petit moment d'horreur fort bien rendu. Enfin, sans de grandes prétentions au tragique, ce morceau fait un charmant contraste dans un opéra buffa. On s'écrie vingt fois en l'entendant mais non pas à Louvois, je parle d'un orchestre qui sent les nuances, celui de Dresde ou de Darmstadt, par exemple) ; on s'écrie : *que d'esprit !* J'ai eu souvent des discussions sur ce morceau, avec mes amis allemands ; j'ai bien reconnu qu'à leurs yeux cette tempête n'est qu'une miniature effacée : qu'on juge de leur mépris, il leur faut pour les toucher des fresques à la Michel-Ange ; ils aiment, par exemple, le tapage infernal de la fin du morceau de la formation des balles diaboliques du *Freischütz* dont je parlais tout à l'heure. Nouvelle preuve que le *beau idéal*, en musique, varie comme les climats. A Rome, pays pour lequel Rossini a écrit cette tempête, des hommes d'une sensibilité vive et irritable à l'excès, heureux par leurs passions, malheureux par les affaires sérieuses de la vie, se nourrissent de café et de glaces : à Darmstadt, tout est bonho-

mie, imagination et musique [1] ; avec de la prudence et force coups de chapeau au prince, on parvient à se faire un joli bien-être ; d'ailleurs on vit de bière et de choucroute, et l'air est offusqué de brouillards six mois de l'année. A Rome, le 25 décembre, jour de Noël, en allant à la messe papale à Saint-Pierre, le soleil m'incommodait ; c'était comme à Paris un jour chaud de la mi-septembre.

Après la tempête vient le charmant sestetto,

Quest' è un nodo inviluppato,

si frappant d'originalité : je l'admirais davantage autrefois ; il me semble aujourd'hui avoir des longueurs vers la fin de la partie chantée *sotto voce*. Ce sestetto peut disputer la qualité de chef-d'œuvre de la pièce au charmant duetto du premier acte entre Ramire et Dandini,

Zitto, zitto ; piano, piano ;

et si le duetto l'emporte, c'est par l'admirable *rapidité*, c'est parce qu'il est une des choses les plus entraînantes que Rossini ait écrites dans le style vif et rapide, où il est supérieur à tous les

1. Le prince de Darmstadt rappelle les beaux jours de l'empereur Charles VI, qui passait pour le premier contrepointiste de ses États. Ce prince, ami des arts, ne manque pas une répétition de son Opéra, et bat la mesure dans sa loge ; il a donné son ordre à tous les musiciens de son orchestre, qui est excellent.

grands maîtres, et qui forme le trait saillant de son génie.

Le grand air de la fin, chanté par la Cenerentola, est un peu plus qu'un air de bravoure ordinaire ; on y trouve quelques lueurs de sentiment :

Perchè tremar, perchè ?
. . . .
Figlia, sorella, amica,
Padre, sposo, amiche ! oh istante !

A la vérité, la mélodie de ces traits de sentiment est assez commune. C'est un des airs que j'ai entendu le mieux chanter par madame Pasta ; elle y portait un accent digne de la situation (un bon cœur qui triomphe et pardonne après de longues années de misère), et éloignait ainsi l'idée importune d'un air de bravoure et fait pour les concerts. Au contraire, dans la bouche de mademoiselle Esther Mombelli, à Florence en 1818, cet air n'était plus qu'un air de bravoure supérieurement chanté. Rien n'était plus net et plus perlé que le son de cette belle voix conduite avec toute la grâce naïve de la méthode antique. On croyait assister à un concert ; personne ne songeait au sentiment qui aurait pu animer Cendrillon, et qui n'animait pas la musique. Quand madame Pasta chante Rossini, elle lui prête précisément les qualités qui lui manquent.

On peut remarquer que voilà trois de ses opéras que Rossini finit par un grand air de la *prima*

donna : *Sigillara*, l'*Italiana in Algeri* et la *Cenerentola.*

Je dois répéter ici que je suis tout à fait juge incompétent pour la *Cenerentola.* Cette protestation est dans mon intérêt ; l'on douterait de mon extrême sensibilité pour la musique, et je puis faire de la modestie sur tout, excepté sur l'extrême sensibilité. La *Cenerentola* est une des partitions qui a eu le plus de succès en France, et je ne doute pas que si le caprice des directeurs avait engagé pour ce rôle mademoiselle Mombelli, mademoiselle Schiassetti, ou telle autre bonne chanteuse, cet opéra n'eût atteint le succès du *Barbier.* Il n'y a peut-être pas, dans toute la *Cenerentola,* dix mesures qui me rappellent les folies aimables ou plutôt dignes d'être aimées, qui accourent de toutes parts à mon imagination quand j'ai le bonheur de rencontrer *Sigillara* ou les *Pretendenti delusi* [1]. Il n'y a peut-être pas dans la *Cenerentola* dix mesures de suite qui ne rappellent l'arrière-boutique de la rue Saint-Denis, ou le gros financier ivre d'or et d'idées prosaïques, qui, dans le monde, me fait déserter un salon lorsqu'il y entre. Ces choses, qui me choquent comme grossières, auraient plu à Paris comme *comiques*, si elles eussent été bien chantées. On peut dire que le public de Paris ne les a pas vues ; autrement ce public, qui encourage par son suffrage

1. L'un des cent opéras de Joseph Mosca.

la *Marchande de Goujons*, l'*Enfant de Paris* et les *Cuisinières*, eût aussi donné un succès fou à la *Cenerentola*. Cet opéra eût eu en sa faveur tout le mécanisme du double vote ; il eût été applaudi et par les amateurs de la musique italienne, et par ceux de la grosse joie des Variétés.

CHAPITRE XXI

VELLUTI.

J'ai à faire une communication pénible à la partie la plus bienveillante du public que la présente biographie peut espérer. Il m'en coûte infiniment ; je sens tout ce que je hasarde : plusieurs opinions singulières à Paris, qu'on voulait bien me passer jusqu'ici comme des écarts sans conséquence, vont se changer tout à coup en paradoxes intolérables, peut-être odieux, et surtout amenés sans à-propos. Mais enfin, l'auteur ayant fait le vœu singulier de dire, sur tout, ce qui lui semble la vérité, au risque de déplaire, et au seul public qui puisse le lire, et au grand artiste dont il écrit la vie, il faut bien continuer ainsi qu'on a commencé. Un homme du monde qui est allé deux cents fois en sa vie aux Bouffes, qui commence à ne plus aimer l'Académie

royale de Musique que pour les ballets, et qui néglige Feydeau, est assurément le lecteur le plus éclairé et le plus bienveillant que je puisse espérer. Cet homme du monde se souvient peut-être d'avoir vu jadis, quand la censure était indulgente, la brillante comédie du *Mariage de Figaro.* Figaro se vante de savoir le fond de la langue anglaise : il sait *goddam.* Eh bien ! puisqu'il faut risquer de me perdre par un seul mot, voilà justement le point où en est un amateur de Paris, à l'égard d'une des parties principales du chant, les *fioriture* ou agréments. Il faudrait que cet amateur eût entendu pendant six mois Velluti ou Davide, pour avoir quelque idée de cette région de la musique, entièrement neuve pour des oreilles parisiennes. En arrivant dans un pays nouveau, après le premier coup d'œil, qui n'est pas sans agréments, on est bien vite choqué du grand nombre de choses étranges et insolites qui vous assiègent de toutes parts. Le voyageur le plus bienveillant et le moins sujet à l'humeur, a grande peine à se défendre de certains mouvements d'impatience. Tel serait l'effet que la délicieuse méthode de Velluti * produirait d'abord sur l'amateur de Paris. Je propose à cet amateur d'entendre, le plus tôt qu'il pourra, la romance de l'*Isolina* chantée par Velluti [1].

1. En septembre 1823, Velluti chante à Livourne l'opéra de Morlachi, intitulé *Tebaldo e Isolina*, où se trouve la célèbre romance.

Une femme jolie, et surtout remarquable par une taille superbe, qui se promène à la terrasse des Feuillants, enveloppée dans sa fourrure, par un beau soleil du mois de décembre, est un objet fort agréable aux yeux ; mais si un instant après cette femme entre dans un joli salon garni de fleurs, et où des bouches de chaleur artistement ménagées font régner une température douce et égale, elle quitte sa fourrure et paraît dans toute la fraîcheur brillante d'une toilette de printemps. Faites venir d'Italie la romance de l'*Isolina*, entendez-la chanter par une jolie voix de ténor, vous verrez apparaître la jeune femme de la terrasse des Feuillants, mais vous ne pourrez guère juger que de l'élégance des mouvements et des formes ; la fraîcheur et le fini des contours seront invisibles pour vous. Que ce soit au contraire la délicieuse voix de Velluti qui chante sa romance favorite, vos yeux seront dessillés, et bientôt ravis à la vue des contours délicats dont le charme voluptueux viendra les séduire.

Le ténor a chanté trois mesures ; ce sont des prières adressées par un amant à sa maîtresse irritée. Ce petit morceau finit par un éclat de voix : l'amant, maltraité par ce qu'il aime, implore son pardon au nom du souvenir charmant des premiers temps de leur bonheur. Velluti remplit les deux premières mesures de *fioriture*, exprimant d'abord l'extrême timidité, et bientôt le profond découragement ; il prodigue les gammes descendantes par

demi-tons, les *scale trillate*, et part tout à coup à la troisième mesure par un éclat de voix simple, fort, soutenu, et, les jours où il jouit de tous ses moyens, *abandonné*. Il est impossible qu'une femme qui aime résiste à ce cri du cœur.

Ce style peut sembler trop efféminé, et ne pas plaire d'abord ; mais tout amateur français de bonne foi conviendra que cette manière de chanter est pour lui une région inconnue, une *terre étrangère*, dont les chants de Paris ne lui avaient donné aucune idée. Nous avons bien ici des gens qui font des ornements et qui les exécutent avec justesse. mais les sons de cette voix ne sont pas agréables en eux-mêmes et indépendamment de la place qu'ils occupent. Ensuite cette voix est antimusicale, elle met sans cesse ensemble des choses qui ne vont pas à côté l'une de l'autre et qui se nuisent par leur voisinage. Sans se rendre compte du pourquoi, un homme né pour les arts, et qui a fait l'éducation de son oreille par deux cents représentations des Bouffes, sent confusément que les agréments qu'on lui étale manquent de charme ; sa raison approuve tristement, mais son cœur reste froid. C'est la sensation contraire, accompagnée d'un plaisir croissant tous les jours, qu'il trouvera en entendant Velluti dans les soirées où cet excellent chanteur jouit de la plénitude de ses moyens. Un castrat, attaché à la chapelle de Sa Majesté le roi de Saxe, le célèbre Sassarini, donnait le même

plaisir dans des chants d'église. Davide approche de ces sensations délicieuses autant que peut le faire une simple voix de ténor. Je ne nommerai pas ici quelques autres belles voix, qui rappelleraient les sensations angéliques que l'on doit à Velluti, si le hasard avait placé un cœur sensible dans le voisinage de ces gosiers flexibles. Ces belles voix, que le vulgaire admire et auxquelles rien ne manque à ses yeux, exécutent au hasard et souvent fort bien une foule d'agréments, de significations, de couleurs, de natures opposées. Supposez Talma agité par un cauchemar pénible, et récitant de suite et pêle-mêle, mais toujours avec son rare talent, deux ou trois vers de ses plus beaux rôles. A quatre vers de fureur d'amour, appartenant à l'Oreste d'*Andromaque*, succèdent deux vers de raisonnements élevés et sublimes, pris dans le rôle de Sévère, de *Polyeucte ;* ils sont immédiatement suivis de deux vers peignant un tyran qui contient à peine sa soif pour le sang, et l'on reconnaît Néron. Le vulgaire, qui n'a point d'âme et qui ne comprend rien à tout cela, trouve tous ces vers fort bien déclamés et applaudit. Voilà ce que font la plupart des grands chanteurs, M. Martin par exemple.

Velluti au contraire déclame bien une suite de vers qui appartiennent *tous au même rôle.*

NOTES ET ÉCLAIRCISSEMENTS

DU TOME I

I. — VIE DE ROSSINI

Page 3... *comme à Calcutta.* — Carpani compare aussi Rossini à Napoléon, tous deux ayant conquis le monde par des voies différentes (*Bibl. Italiana*, juin 1822, tome XXVI, p. 287. Cf. *Rossiniane*, p. 145). La fin de la phrase rappelle la tirade sur « ce Haydn dont la musique s'exécute aujourd'hui du Mexique à Calcutta, de Naples à Londres et du faubourg de Péra jusque dans les salons de Paris ». (*Vie de Haydn*, p. 11.)

Page 4... *transcrits de suite...* — Edition de 1854 : *transcrits tout de suite.*

Page 5... *loterie de la nature...* cf. p. 126.

Page 5... *publié en anglais...* — On a vu dans la préface que l'édition anglaise précéda effectivement l'édition française.

Page 5... *place Beauvau...* — Stendhal, parlant plus loin avec enthousiasme de la manière d'enseigner la musique de M. Massimino et citant la brochure de Imbimbo consacrée à cette méthode, il semblerait qu'il voulût parler ici de l'école dirigée par ce professeur italien. On doit observer toutefois que l'école Massimino en 1823 se trouvait au n° 180 de la rue Montmartre, par conséquent fort loin de la place Beauvau. Dans les environs de la place Beauvau, il

n'existait que les écoles de Musique de Mlle Roux (355, rue Saint-Honoré) et de Mme Lupin (15, rue de Miromesnil). Dans cette dernière on enseignait « d'après la méthode d'enseignement mutuel la musique et l'arithmétique, la lecture, l'écriture, etc. » Sur Massimino, cf. p. 171 (note) et pages 243, 269. »

Page 5. *Montmorency, 30 septembre* 1823. — Cette date est probablement exacte. V. Martineau, *Itinéraire de Stendhal*, p. 74.

Page 7... *traitements barbares...* — Cimarosa avait embrassé les idées révolutionnaires et accueilli avec enthousiasme l'entrée des troupes françaises à Naples. Après l'évacuation du royaume, il fut emprisonné et condamné à mort. Ferdinand commua sa peine en l'exil. Brisé par les souffrances endurées pendant sa captivité, Cimarosa mourut à Venise le 11 janvier 1801. Sa mort causa une grande émotion. On prétendit que les Bourbons l'avaient fait étrangler à Padoue ou empoisonner à Venise. Les deux versions circulèrent : Stendhal se montre ici bien informé.

Page 7... *en* 1816... — Paesiello mourut à Naples le 5 juin 1816.

Page 7... *du* Roi Theodore... — *Il Rè Teodoro*, opera buffa, livret de Casti, représenté pour la première fois à Vienne en 1784.

Stendhal avait un faible pour cette partition qu'il cite souvent. — Le goût de Rossini lui fit cependant perdre un peu de son admiration pour Paesiello. Le 3 janvier 1818, il écrivait de Milan au baron de Mareste : « Le petit théâtre Rè nous a divertis par le *Roi Théodore* mal chanté. Paesiello est bien gai, mais après une demi-heure de cette musique, on est tout surpris de s'ennuyer ». *(Correspondance*, II, 51.)

Page 7... *la* Scuffiara. — *La Scuffiara ossia la Modista raggiratrice*, représentée à Naples en 1791, est un des opéras-bouffes les plus célèbres de Paesiello.

Page 11... *à improviser.* — Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 304.

Page 11... *une tête ardente.* — Ce passage nous explique peut-être pourquoi Beyle, après un essai de quelques mois, avait abandonné l'étude du violon. V. *Henri Brulard*, I, 274.

Page 13... *au dernier degré de grossièreté...* — M. Novati, dans son beau livre sur *Stendhal e l'anima italiana*, observe (p. 124) que Beyle était mal fondé à parler en ces termes de la critique italienne qui fut toujours à son égard d'une parfaite courtoisie. Je pense que Beyle vise moins ici la critique littéraire ou artistique que le ton des polémiques de caractère politique. En ce qui concerne la critique musicale du temps, elle est remarquable moins par sa grossièreté que par son insignifiance ou même sa niaiserie. En 1823, un critique de la *Gazzetta di Milano* reproche à Rossini de ne pas faire les miracles d'un Orphée, d'un Tyrtée, etc. Voir la réponse de Carpani, *Biblioteca italiana*, 1823, p. 139 *(Rossiniane)*.

Page 14... *Beatrix d'Este...* — Edit. 1824 : Beatrix d'Est. Beyle écrit au baron de Mareste le 22 avril 1818, de Milan : « Devinez qui est censeur de tous les plats journaux qui s'impriment en Italie, et censeur très sévère ? L'archiduchesse Béatrix, jeune coquine de soixante-cinq ans, à Vienne, qui, il y a trois ans, en sa qualité de dernier rejeton de la famille d'Este, persécutait le Tasse. Un opéra italien intitulé *Le tre Eleonore*, qu'on allait jouer, fut obligé de se nommer *Lope de Vega* ». *(Corresp.*, II, 72.)

Page 15... *que dans* Tancrède... — Beyle développe cette idée un peu plus loin, p. 82.

Page 16. ...*c'est la mémoire.* — Le 1er avril 1819, Stendhal écrit à Romain Colomb : « Il me semble que la musique nous fait plaisir en mettant notre imagination dans la nécessité de concevoir certaines illusions.

Lorsque nous entendons de la musique que nous connaissons déjà, notre esprit, au lieu de s'abandonner à de délicieuses illusions au profit de la passion qui nous subjugue dans le moment, se met à comparer le plaisir d'aujourd'hui avec le plaisir d'hier ; et dès lors, le plaisir d'aujourd'hui est détruit ; car la sensibilité ne peut faire qu'une chose à la fois.

« Cimarosa, Piccini, Sacchini, Galuppi, ont fait chacun trente opéras ; de ces cent-vingt opéras, cinquante à peine ont été joués à Milan. Et quand ont-ils été joués ? Vers 1780, quand nos pères étaient encore à l'Université. Donc, nous n'en avons pas la moindre idée et cependant nous ne pouvons pas les souffrir.

« Pourquoi ? C'est qu'au lieu de jouir nous comparons, or la *comparaison* est ce qui tue la musique... » *Correspondance*, édit. Paupe, II, 129-130.

Page 18. *Le vieux et aimable Pacchiarotti...* — Gaspardo Pacchiarotti, l'un des derniers grands « *soprani* », né en 1744, après des triomphes sur les scènes d'Italie et d'Angleterre, s'était retiré en 1801 à Padoue où il mourut en 1821, âgé de 77 ans.

Beyle rapporte longuement sa visite à Pacchiarotti dans *Rome, Naples et Florence* (1817). Il mentionne les « beaux meubles de Londres », le jardin anglais, la tour et conclut : « J'ai plus appris de musique en six conversations avec ce grand artiste, que par tous les livres ; c'est l'âme qui parle à l'âme. » (II, 217.)

Le nom de Pacchiarotti revient souvent dans la *Vie de Rossini.* (Voir notamment chapitre XXIII, tome II, 122.) Il en est également question dans la *Vie de Haydn*, p. 33.

Page 18. ...*une ivresse nouvelle.* — Pourtant Beyle écrivait en 1819 à Colomb :

« Mon sentiment particulier, c'est qu'il entre un peu d'*affectation* dans ce dégoût du public pour la musique ancienne. Il y a certaines *cantilènes* qui

expriment les passions. Par exemple, la *jalousie* est exprimée par l'*aria* : *Vedrò mentr'io sospiro* que chante le comte Almaviva dans les *Nozze di Figaro*, de Mozart ; ces *cantilènes*-là ne peuvent pas vieillir en trente ou quarante ans, et j'avouerai que dans tout l'*Otello* de Rossini, je ne trouve rien qui exprime aussi bien la jalousie, ce tourment des cœurs tendres, que cet air : *Vedrò mentr'io sospiro.* » *Corresp.*, édit. Paupe, II, 130.

Page 18, note 1. ... *histoire de la musique.* — Burney publia cet ouvrage monumental à Londres sous le titre : *A general history of music from the earliest ages to the present period to which is perfixed a dissertation on the Music of the ancients.* London, 1776-1789, 4 vol. in-4°.

Page 20... *l'Elisabetta...* — Cet opéra, composé par Rossini pour le théâtre San Carlo de Naples en 1815, fut donné à Paris le 10 mars 1822.

Page 20. *Cotugno...* — Edit. de 1824 : *Cottougno.* Le célèbre anatomiste Domenico Cotugno n'étant mort à Naples qu'en 1822, âgé de 86 ans, Beyle a fort bien pu lui être présenté et le connaître personnellement.

Page 22... *la passion qui nous occupe...* — Comparer avec cette définition de *Rome, Naples et Florence* : « La Musique plait quand elle place le soir notre âme dans une position où l'amour l'avait déjà placée dans la journée » (I, 81), et avec cette observation de *De l'Amour* (1822) : « Je viens d'éprouver ce soir que la musique, quand elle est parfaite, met le cœur exactement dans la même situation où il se trouve quand il jouit de la présence de ce qu'il aime » (chap. XVI).

Page 22... *l'état où elle laisse l'âme...* — Stendhal écrivait dans *Rome, Naples et Florence* : « Le degré de ravissement où notre âme est portée est l'unique thermomètre de la beauté en musique ». (I, 11.) — Cf. *Histoire de la Peinture en Italie*, CXXX, note 2.

Page 23... *Ducray-Duminil...* — L'auteur de *Cœlina ou l'enfant du mystère* ridiculisé par Henry Monnier dans le *Roman chez la Portière.*

Page 24. *Mayer...* — Johann-Simon Mayr ou Mayer, né en Bavière en 1763, passa sa vie en Italie, à Venise et à Bergame où il mourut le 2 décembre 1845.

Stendhal parle de Simon Mayer dans les lettres sur Métastase (*Vie de Haydn...*, p. 387, note 1. Voir aussi *Correspondance, passim, Rome, Naples et Florence*, I, 403, II, 254-255).

Page 25... *de la mélodie à l'harmonie.* — Cf. *Rome Naples et Florence*, I, 15. — Pour Stendhal, l'harmonie c'est tout l'élément symphonique de l'opéra, tout ce qui n'est pas la mélodie vocale.

Page 25... *le composé et le savant.* — Il est à noter que la musique italienne était sous le rapport de l'harmonie beaucoup plus hardie et raffinée au début du XVIIIe siècle que cent ans plus tard. Il se produisit, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, en Italie, une sorte d'épuration, de simplification du style harmonique qui visa surtout à l'élégance discrète et effacée. Vers la fin du siècle, l'influence de la symphonie se fait sentir sur l'opéra. Mayer, Paer et surtout Mozart, puis Rossini introduisent dans l'opéra la musique symphonique et développent le rôle de l'orchestre. Carpani se plaint, en 1804, de cette influence de la symphonie allemande. Cf. *Rossiniane*, p. 20.

Page 27... *qu'il fallait qu'une musique...* — Edition de 1854 : *qu'il eût fallu.*

Page 29... un mascalzone... — Stendhal cite de mémoire, assez inexactement, les paroles de deux airs fameux de Cimarosa :

Quattro baj e sei morelli

et

Mentr'io ero un fraschetone
sono stato il più felice,

dont il est question dans la *Vie de Haydn*, p. 352.

Page 30... *les spectateurs.* — L'anecdote se trouve déjà dans la *Vie de Haydn*, p. 34.

Page 31 ...*sestetto d*'Elena. — « Voilà cette musique de *nocturne* douce, attendrissante, vraie musique de la mélancolie que j'ai souvent entendue en Bohême. C'est un morceau de génie que le vieux Mayer a gardé depuis sa jeunesse ou qu'il a pillé quelque part... » Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 24.

Page 31... *Buranello*..., surnom de Baldassare Galuppi.

Page 32... *M. Paër*... — L'édition de 1854 répète : « M. Paër, *musicien né à Parme*, outre un talent incontestable... »

Beyle n'était pas de cet avis lorsqu'il écrivait son *Journal d'Italie*. Cf. p. 241. — Voir aussi ses *Lettres sur Métastase (Vie de Haydn*..., p. 387-388).

Sur la jalousie que Stendhal prête à Paër pour Rossini, cf. *Correspondance*, édit. Paupe, II, 101, 105, et les *Notes d'un Dilettante (passim)*

Page 34... *calcul de prêtre.* — Edition de 1824 : *calcul de p*...

Page 34. *Bassi*... — Dans les *Lettres sur Métastase*, Stendhal parle avec enthousiasme de Bassi dans ce rôle : « Il faut le voir dans cette même *Camille*, dire à son maître, jeune officier, qui vient passer la nuit dans un château de mauvaise mine :

Signor, la vita è corta ;
Partiam, per carità.

(Vie de Haydn..., p. 384).

Suivant son habitude, Beyle cite de mémoire les paroles des airs et fort inexactement. Il faut corriger *Andiam* au lieu de *Partiam*.

Page 35... *surabondance des idées*... — Colomb corrige : *puissance des idées* (édit. 1854), ce qui dénature complètement la pensée de Stendhal.

Page 35... *Mozart*... — On trouvera en appendice la

notice sur la *Vie de Mozart* que Stendhal intercala dans la *Vie de Rossini*, 2e édition.

Page 36... *absence des grands hommes.* — Edition de 1854 : *absence de grands hommes.*

Page 37, note. ... *en* 1796... — Mozart mourut à Vienne le 5 décembre 1791. *Lucio Silla* fut représenté en décembre 1772.

Page 38, note. ... *romances célèbres de M. R...* — Dans la *Vie d'Henri Brulard*, Beyle écrira : « Moi, j'abhorre tout ce qui est romance française. Le Panseron me met en fureur, il me fait haïr ce que j'aime à la passion. » (II, 105.) — Voir aussi ce que Stendhal écrit à propos du fameux compositeur de romances, Garat, dans la *Vie de Haydn...*, p. 206.

Page 39... patriotisme d'antichambre... — Cf. la note de la page 230.

Page 40... *la comtesse Bianca...* — Peut-être Stendhal veut-il parler de Bianca Milesi, jeune femme du monde un peu irrégulière qu'il connut à Milan et dont il est question dans *Rome, Naples et Florence* (I, 67).

Page 41... *et il fit essayer...* — Edition 1854 : *et fit essayer...*

Page 41... *six chanteurs et chanteuses...* — Edition de 1854 : *six chanteurs et six chanteuses...*

Page 42. *Mademoiselle Eiser...* — Editions de 1824 et 1854 : *Mlle Heiser.*

Dans l'édition de 1817 de *R. N. et Fl.*, Beyle écrit : « J'apprends les grands succès de Madame Eiser, cette excellente chanteuse, au congrès de Vienne... » II, 124. — Voir aussi les *Lettres sur Métastase (Vie de Haydn...*, pp. 382-383).

Page 43. *Louis IX.* Ces tragédies en 5 actes et en vers aujourd'hui totalement oubliées eurent un certain succès. *Le Maire du Palais* (1823) et *Louis IX* (1819) étaient l'œuvre d'Ancelot. *Clytemnestre* et *Saül* (1822) d'Alexandre Soumet.

Page 44... *c'est une fureur...* — Cf. *De l'Amour*, édit. 1882, I, XXIV, p. 47 sqq.; II, XL, p. 123 ; XLIII, p. 131 ; XLIV, p. 134 sqq. ; XLIX, p. 152 sqq. — *Rome, Naples et Florence*, I, 15.

Page 45... *inventeur de tous points...* — Edit. de 1854 : *inventeur en tous points.*

Page 45... *et la force...* — Edit. de 1854 : *ou la force.*

Page 47. *Ces gens-là...* — C'est exactement l'attitude prise par Stendhal à l'égard de Rossini. Il est sensible à la vie, à la gaieté, au brio de Rossini, mais garde sa sympathie profonde à Mozart et Cimarosa.

Page 47... *fit presque tomber Raphaël...* — Edit. 1854 : *fit tomber Raphaël.*

Page 47... *ce cadre...* — Evidemment, Beyle a transcrit une note en langue italienne : « Questo quadro »..., à moins qu'il n'ait pensé en italien.

Page 47... *du duetto...* — Duettino de don Juan et de Zerline au premier acte de *Don Giovanni*. Nous rétablissons le texte du duo cité de mémoire et inexactement par Stendhal.

Page 48... *syncoper les phrases...* — Evidemment Beyle ignore le sens littéral du terme *syncope* dans le vocabulaire musical. Il veut dire que Rossini écrit des phrases brèves alors que Cimarosa se complaît aux longues périodes mélodiques. Il emploie le mot *syncoper* dans le sens de couper, diviser. Cf. p. 248. Voir aussi lettre à Stricht du 30 septembre 1825 : « Rossini a peur d'ennuyer et se hâte de syncoper sa musique. »

Page 49... *duetto d'*Armide... — Cf. II, 166.

Page 50... un mascalzone... — Cf. note page 29.

Page 53... *naquit à Pesaro...* — Stendhal qui, dans l'article du *Paris-Monthly Review*, avait multiplié les erreurs biographiques sur la jeunesse de Rossini, a pris la peine de se renseigner avant d'écrire la *Vie*

de Rossini. On peut dire d'une manière générale que dates et faits sont assez exacts.

Nous n'avons pu retrouver l'origine de la note pédantesque de Perticari sur le lieu d'origine de Rossini, publiée dans *Rome, Naples et Florence* (1826), I, 288-289.

Page 58. *La Romagne...* — Sur les mœurs sauvages de la Romagne au début du XIXe siècle, cf. Spadoni, *Sètte, cospirazioni e cospiratori nello Stato Pontificio all' indomani della Restaurazione.* Roma-Torino, 1904.

Page 58. *Le père de Rossini...* — Giuseppe Rossini était trompette de la municipalité de Pesaro et inspecteur des boucheries. Ses opinions jacobines lui firent perdre son modeste emploi et lui valurent d'être incarcéré. Il rejoignit, en sortant de prison, sa femme à Bologne et gagna sa vie en jouant du cor dans les orchestres des théâtres où chantait Anna Rossini.

Page 59... *cessa de chanter...* — M. Radiciotti a trouvé trace du dernier concert où Rossini ait chanté une partie de *soprano*, à la date du 8 août 1806. La mue commença aussitôt après.

Page 59. *Le 20 mars de cette année...* — Ce fut exactement le 20 mai 1807 que Rossini entra dans la classe de contrepoint du Père Mattei. Il suivait déjà depuis un an les cours du *Liceo Musicale* pour le violoncelle. En novembre 1808, il se fit admettre dans la classe de piano dirigée par Gian Callisto Zanotti. Délaissant le violoncelle, il se consacra en 1808 au contrepoint et au piano et demeura inscrit en 1809 à la seule classe de contrepoint qu'il fréquenta vers la fin très irrégulièrement. Cf. Radiciotti, *Primi anni e studi di G. Rossini. Rivista Musicale*, 1917, p. 145 sqq., et Francesco Vatielli, *Rossini a Bologna.* Bologna, 1918, in-8°.

Page 59. Il Pianto d'Armonia. — La cantate : *Il pianto d'armonia sulla morte di Orfeo*, sur un poème

de l'abbé Girolamo Ruggia, fut exécutée, comme le dit Stendhal, le 11 août 1808. Ce n'était pas, à beaucoup près, la première œuvre de Rossini. Il avait déjà composé avant d'entrer dans la classe du Père Mattei les morceaux dont Mombelli devait former l'opéra *Demetrio e Polibio*, chanté par la troupe Mombelli quelques années plus tard, une mélodie : *Se il vuol la molinara*, cinq quatuors, de la musique religieuse, etc. Cf. Radiciotti, *op. cit.*

Page 59... Concordi... — Rossini ne fut pas élu Directeur de l'Accademia dei Concordi, il y remplit seulement des fonctions d'accompagnateur en 1810, peu avant de quitter définitivement le *Liceo Musicale.*

Page 60... *Marchesi.* — Le Directeur de l'Accademia dei Concordi était le compositeur Tommaso Marchesi, frère du célèbre soprano Luigi Marchesi, avec lequel Stendhal le confond.

Page 60... *Perticari...* — En 1817, Stendhal connut à Pesaro Madame Perticari qui était fille de Monti (*R. N. et Fl.*, II, 213). Azevedo assure que Rossini ne connut la famille Perticari que beaucoup plus tard, lorsqu'il était déjà célèbre dans toute l'Italie. Ce sont les Perticari qui demandèrent à Rossini de venir à Pesaro pour y faire représenter la *Gazza Ladra* à l'occasion de l'inauguration du nouveau théâtre en 1818. Cf. Azevedo, *op. cit.*, p. 50.

Page 60... l'Inganno Felice. — Cf. dans les *Notes d'un Dilettante* le feuilleton de Stendhal du 18 novembre 1824 sur l'*Inganno felice.* Tome II, 322.

Page 61... Scala di Seta... — Stendhal confond ici la *Scala di Seta* et la farza *I due bruschini o il figlio per azzardo.* La première de ces pièces fut représentée au Teatro San Mosè de Venise au printemps de 1812. Chantée par la Cantarelli, Tacci, Monelli et De Grecis, elle n'eut pas grand succès. Rossini rejeta la responsabilité de l'échec sur le librettiste Foppa. « Mon cher,

écrivit-il à l'impresario Cera qui se répandait en récriminations, vous m'avez traité comme un gamin en me donnant à mettre en musique le livret intitulé : *La Scala di Seta.* En vous faisant faire un fiasco, je vous ai rendu la monnaie de la pièce. A présent, nous voilà quittes ! » (Cité par d'Angeli, *Cronaca musicale di Pesaro*, anno XX, nº 7). — Cera ayant l'année suivante menacé Rossini de faire siffler son nouvel opéra s'il quittait son théâtre pour celui de la Fenice auquel le musicien venait de promettre *Tancrède*, on conte que Rossini prit les devants et s'amusa à traiter à contre-sens les situations du livret des *Due Bruschini* mettant en musique lugubre les paroles les plus gaies, confiant à la basse des vocalises de soprano, agrémentant l'ouverture de coups frappés sur les abat-jour en fer-blanc des pupitres, etc. L'unique représentation de cette farce au carnaval de 1813 est demeurée mémorable. Le livret était encore de Foppa et l'opéra était chanté par la Cantarelli, Raffanelli, de Grecis et Berti.

M. le Prof. Radiciotti, qui prépare un ouvrage monumental sur Rossini, m'écrit que l'histoire de la représentation des *Due Bruschini* serait en partie inventée. Il se propose de le démontrer par un examen minutieux de la partition.

Page 64... *prêt à commencer*... — Edition de 1854 : *prêt à recommencer.*

Page 72... aria dei risi. — Edit. de 1824 et 1854 : *Aria dei rizi.*

Page 72... *question importante*... — Edition de 1854 : *cette question* :...

Page 73... ti rivedrò... — L'air de *Tancrède* : *Mi rivedrai, ti rivedrò* semble avoir été le premier que Beyle ait entendu de Rossini. Cf. *Vie de Haydn*..., p. 399.

Page 73... *nos gens de goût*... — Edit. de 1854 : *nos gens de bien.*

Page 75... *la flûte...* — Stendhal semble avoir confondu la flûte et la clarinette. Dans toute cette scène en effet, la flûte ne se fait entendre qu'en compagnie des autres instruments ; la clarinette et le hautbois jouent un rôle beaucoup plus important que la flûte dans l'accompagnement du récit de Tancrède.

Page 79... *Buratti...* — Stendhal cite souvent avec enthousiasme les satires poétiques de Buratti. Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 367.

Page 79... *Spielberg...* — Stendhal écrit *Spitzberg*. Edition de 1824 et *Correspondance*, t. II, p. 338.

Page 81... provai... — Stendhal cite de mémoire : *trovai*.

Page 82... *l'honneur moderne...* — Cf. Novati, *Stendhal e l'anima italiana*, p. 71.

Page 83... *que ce degré d'élégance...* — Edit. 1854 : *que l'élégance.*

Page 84... *dans cette brochure...* — Edit. de 1854 : *de cet ouvrage.*

Page 86... Testa di Bronzo... — « C'est une œuvre de génie », déclarait Beyle dans *Rome, Naples et Florence* (1817), I, 12.

Page 87. *Bientôt la Marcolini...* — Edit. de 1824 : *Bientôt la M***.*

A l'alinéa suivant, Stendhal rétablit le nom : *C'est pour la Marcolini...*

Page 89... *des gens adroits...* — Il est certain que les directeurs du Théâtre Italien, Paër et ses collaborateurs ne négligèrent rien pour empêcher que le premier opéra de Rossini représenté à Paris fût un succès. La pièce mutilée, défigurée par des suppressions imbéciles passa presque inaperçue en 1817. La critique fut mauvaise. Le *Journal des Débats* (du 3 février 1817) proclama la « nullité absolue » du second acte et daigna concéder que le finale, malgré sa « facture un peu baroque », était « fort gai et fort ori-

ginal ». Dans la *Gazette de France*, Martainville déclarait : « Cette production d'*il signor Rossini* ne justifie pas le titre de « célèbre *Maestro* » dont le livret le gratifie ».

Sur les intrigues des « gens adroits » dont se plaint Stendhal, voir Azevedo, sans doute renseigné par Rossini lui-même (Chapitre XXI), et les *Notes d'un Dilettante.*

Page 89... *les effets de la musique...* — Edit. de 1854 : *les reflets de la Musique.*

Page 90... m'ama... — Stendhal cite de mémoire ainsi, ce vers :

« Ah ! lo sposo or più non m'ama... »

Page 99... *plus délicat.* Edit. de 1854 : *chants plus délicieux.*

Page 99... bumbûm... — Edit. de 1824 : *bumbù.*

Page 102... candeliere. — Stendhal saute tout ce vers, ce qui rend inintelligible le vers précédent.

Page 102... *aurait dit...* — Edit. de 1854 : *l'aurait dit.*

Page 105... *n'appartient* Édit. 1854 : *ne convient.*

Page 107... *le patriotisme...* — L'air : *Pensa alla patria...* et le chœur : *Quel che valgon gli italiani* suscitèrent un extraordinaire enthousiasme patriotique en Italie, surtout à Milan. Cf. DE CASTRO, *La Caduta del regno italico.* Milan, 1882, p. 242 sqq. (cité par Novati). Nous avons rétabli le texte original qui diffère un peu de celui cité par Stendhal de mémoire :

Pensa alla patria e intrepido
Il tuo dovere adempi ;
Pensa che vide Italia
Risplendere gli esempi
D'ardire e di valor.

A Rome, la censure exigea par la suite la suppression du mot « patria » et son remplacement par le mot « sposa » (l'épouse) !

Lumbroso cite une lettre où Rossini rappelle son

enthousiasme patriotique en 1815 lors de la venue de Murat à Bologne. Cf. *Stendhaliana, Rivista storica italiana,* XIX, fasc. 13.

Page 113... *manqué son effet...* — *La Pietra del Paragone* fut représentée à Paris au mois d'avril 1821 et fut froidement accueillie. Stendhal s'en indigne dans ses lettres à De Mareste du 7 mai et du 6 juin 1821. (*Corresp.*, I, 231, 235.)

Page 118... *faire l'écho...* — Ce procédé poétique n'était pas nouveau. La mode des échos fit fureur dans l'opéra tant en Italie qu'en France durant tout le XVIIe et une partie du XVIIIe siècle.

Dans les *Notes d'un dilettante,* on trouvera une analyse de cette scène (feuilleton du 27 novembre 1824).

Page 120. ... *des jolies femmes...* — Edit. de 1854 : *des plus jolies femmes...*

Page 120... *à la Marcolini.* — Edit. de 1824 : *à la M***.*

Page 120... *maison de campagne de B***...* — Il faut lire sans doute *de Bologne.* La Righetti écrit à ce propos : « J'ai moi-même entendu plusieurs soirs cette belle et jeune dame au clavecin avec Rossini et aussi avec Paganini improviser des mélodies capables d'apaiser, comme celles d'Orphée, l'Enfer en courroux. Les Bolonais, qui ont l'esprit éveillé, sauront sûrement découvrir sous le voile de mon récit, qui est la belle *Diva,* dont je parle. » *Cenni,* p. 19.

Page 121... *le d... u...* — On ne sait quelle lecture suggérer : le Despotisme, le Droit Divin ?... Le sens général de la phrase est clair.

Page 124... *ses crescendo...* — L'emploi systématique du crescendo par Rossini avait frappé vivement les contemporains. Beaucoup le croyaient l'inventeur de ce procédé, d'autres l'accusaient de l'avoir « volé » à Generali, à Mosca ou à Anfossi. En réalité le *crescendo* était connu depuis longtemps et était passé vers la fin du XVIIIe siècle de la symphonie dans

l'opéra. Comme Mosca avait fait usage du crescendo dans un morceau célèbre des *Pretendenti Delusi* (valse), beaucoup l'en croyaient l'inventeur.

Page 125... *il adresse sans façon ses lettres...* — Cette anecdote se trouvait déjà dans l'article du *Paris Monthly Review* et excita particulièrement la colère de la Righetti (*Cenni*, p. 19-20). — Voir l'appendice nº II.

Page 126... *loterie de la nature.* — Cette idée se trouve exprimée à la fin de la préface presque dans les mêmes termes.

Page 126... *Prince Eugène...* — M. le Prof. Radiciotti me signale que Rossini ne se rendit à Pesaro pour la première fois qu'en 1812 et que le Prince Eugène faisait alors campagne en Russie.

Page 126... *règles de la composition.* — Voir plus loin au chapitre VIII l'opinion de Stendhal au sujet des règles.

Le reproche adressé à Rossini de violer les règles de la composition est alors général. On le trouve sous la plume de journalistes et de critiques dont l'incompétence musicale est criante. Carpani excuse ces incorrections et déclare que s'il est juste de les reprendre chez un écolier, il est ridicule d'en faire reproche à un compositeur éprouvé. *(Rossiniane*, p. 158.) La Righetti va plus loin, elle regrette que Rossini, dans ses opéras savants (*Mosè*), se donne tant de mal au lieu de composer comme jadis sans se relire et d'un seul jet. Elle assure cependant que Rossini composait en général avec moins de précipitation que ne le dit Stendhal *(Cenni*, p. 26). On trouve dans les premiers opéras de Rossini des libertés d'écriture très savoureuses, des dissonances hardies et inattendues.

Page 129, note... *Majer, de Venise...* — Edition de 1824 : *Mayer.* Il s'agit d'Andrea Majer, « Veneziano » auteur d'un livre publié à Padoue en 1821, sous le titre : *Dis-*

corso sulla Origine, progressi e stato attuale della musica italiana. L'auteur critique violemment les tendances de la musique contemporaine et fait allusion à Rossini sans le nommer. Il lui reproche surtout la confusion des genres. On ne distingue plus un *opera buffa* d'un *opera seria*, etc... — Voir aussi plus loin p. 259.

Page 135... *de la plus belle tendresse...* — Edit. de 1854 : *de la belle tendresse.*

Page 139... *la comtesse P***...* — *La comtesse Perticari* (?). Tout ce passage ne repose sur aucune réalité. Rossini a quitté Pesaro tout enfant avec sa mère, en 1799, et semble n'y être revenu que déjà célèbre. Sa jeunesse s'est passée à Bologne et non à Pesaro.

Page 140... *de toute la journée.* — Edition de 1854 : *de la journée.*

Page 142. *Composer n'est rien...* — Edition de 1854 : *Composer ce n'est rien.*

Page 149... *porter aux nues.* — Cette anecdote se trouvait déjà dans l'article du *Paris Monthly Review*. Voir l'Appendice. — La Righetti ne la conteste pas et décrit un dîner au cours duquel Rossini fit pâmer de rire l'auditoire en contant les péripéties de la chute de son opéra *Sigismondo* à Venise. Il imitait les sifflets et les imprécations du public déchaîné contre l'auteur.

Page 153 (note)... Démophon. — Sur l'air : *Misero pargoletto*, cf. *Vie de Haydn...*, p. 135, note 1.

Page 153... *Se cerca, se dice...* — Cf. *Vie de Haydn...*, p. 333-sqq.

Page 154... *les détails historiques...* — Voir dans la *Vie de Haydn...*, p. 134-139, le résumé fait par Beyle vers 1811 d'un ouvrage italien consacré à l'école napolitaine, auquel il fait allusion dans son *Journal* et sa *Correspondance.*

Page 154... *périodes différentes et successives.* — Edit. de 1854 : *Périodes différents et successifs.*

Page 154... *chacune d'elles...* — Edit. de 1854 : *chacun d'eux.*

Page 155... *perfection de l'union de la mélodie...* — Edit. de 1854 : *perfection de la mélodie.*

Page 157. ... *la liste des grands artistes...* — Stendhal avait déjà donné une liste analogue dans la *Vie de Haydn...*, p. 139.

Stendhal a évidemment copié cette liste et les dates données au bas de la page suivante dans quelque manuel d'histoire musicale. On peut rapprocher ce passage de celui qu'il transcrivit dans ses notes du *Journal d'Italie* (pp. 245 et suiv.). Il nous paraît superflu de rectifier les erreurs de dates qui se rencontrent dans cette liste.

Page 160... *le même jour...* — La première du *Freischütz* à Berlin fut donnée le 18 juin 1821 ; la première de *Zelmira* à Naples le 26 décembre 1821. *Zelmira* triompha à Vienne en juin 1822. V. Carpani, *Rossiniane*, p. 119 et suiv.

Page 161... *clair-obscur harmonique...* — Voir la comparaison entre l'harmonie dissonante et le clair-obscur dans la *Vie de Haydn*, p. 80.

Page 166. *Le Lavoisier de la musique...* — Cf. *Vie de Haydn...*, p. 48, n. 1.

Page 166 ... *véritable théorie de la musique...* — Stendhal semble désirer que l'on établisse pour la Musique des recueils de poncifs, semblables à ces cahiers de têtes d'expression que Lebrun faisait copier à ses élèves et dans lesquels ils apprenaient le moyen de traduire toutes les passions de l'âme. Comparer avec ce passage de *De l'Amour*, ch. CXXXI :

« Le Dictionnaire de musique n'est pas fait, n'est pas même commencé. Ce n'est que par hasard que l'on trouve des phrases qui disent : *Je suis en colère* ou *Je vous aime*, et leurs nuances. Le Maestro ne trouve ces phrases que lorsqu'elles lui sont dictées

par la présence de la passion dans son cœur ou par son souvenir. »

Page 168. ... *nome*... — Stendhal écrit : *Amor, possente nume.*

Page 171... *Imbimbo.* — Emmanuel Imbimbo publia en 1821 à Paris, chez Firmin Didot, une brochure intitulée : *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique et sur quelques abus introduits dans cet art ; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples.* Dans ce volume, il critique les théories formulées par Massimino dans sa *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la Musique.* Il oppose la méthode de l'enseignement individuel à celle de l'enseignement collectif. Stendhal cite sans doute cette brochure sans l'avoir lue.

Page 175... *la Correa*... — Lorenza Correa, cantatrice portugaise, après avoir débuté à Venise en 1792, fit les beaux jours du théâtre italien de Paris de 1810 à 1814.

Page 176... *sans façon.* Cette même ouverture allait servir une dernière fois pour le *Barbiere.*

Page 177. Demetrio e Polibio. — Opera en deux actes composé en 1807 par Rossini et chanté pour la première fois à Rome au Teatro Valle le 18 mai 1812 par la compagnie Mombelli. Il fut ensuite représenté avec succès à Milan, Naples, Venise, Dresde, Munich, Vienne, etc...

Au reste Stendhal, en juin 1814, n'était point à Brescia, mais à Paris.

Page 177... *contessina L****... — Peut-être la comtesse Lechi de Brescia. Cf, sur le comte Lechi, *Vie de Napoléon*, 1876, p. 140 sqq. et *Rome, Naples et Florence*, I, 79.

Le comte Lechi était grand amateur de musique, il est question de lui dans la correspondance de Léopold Mozart. Cf. Wyzewa et de Saint-Foix. *Mozart*, I, 469.

Page 177... *l'a écrit pour elles* (1812)... — Ce n'est pas en 1812, mais en 1807, avant son entrée dans la classe du Père Mattei, que Rossini, selon son propre témoignage, composa la plupart des morceaux de l'opéra en deux actes : *Demetrio e Polibio.* Domenico Mombelli, ténor célèbre et compositeur de mérite, avait deviné en Rossini, âgé de 14 ans, une nature exceptionnelle. Il lui fit mettre en musique des vers de sa femme, Vincenzina Viganò, la sœur du grand chorégraphe. Mombelli relia les morceaux entre eux par des récitatifs de sa composition et quelques airs. Il forma du tout l'opéra *Demetrio e Polibio.* Mombelli détestait la musique de la deuxième manière de Rossini. Cf. la lettre de Beyle à De Mareste du 22 décembre 1820. (*Corresp.*, II, 223.)

Page 181... *sœurs Mombelli...* — Ester Mombelli avait une fort belle voix de soprano. Elle abandonna le théâtre pour se marier avec le comte Gritti.

Marianna avait une voix de contralto.

Dans *Rome, Naples et Florence,* Stendhal dit avoir entendu les Mombelli chanter *Demetrio e Polibio* à Florence en 1817. Il avait déjà eu l'occasion, à cette date, de les applaudir comme en témoigne le *Journal d'Italie* (p. 309). — Cf. aussi la *Correspondance.* Edit. Paupe, II, 148-150, 152, 222, 228, 318, 381.

Page 181... *Olivieri...* — Lodovico Olivieri chantait les rôles de basse.

Page 182... *Journal des Débats.* Il s'agit d'un feuilleton intitulé : *Quatrième lettre d'un parisien sur l'Italie,* Como, 10 juin 1823 et signé D. La description de Varese est en effet fort jolie malgré la prétention du style.

Page 184... *le duetto...* — Ce duetto ne suit pas, mais au contraire précède le quatuor.

Page 187... *plusieurs années...* — Stendhal exagère. Le *Turco* suivit l'*Italiana* à quinze mois d'intervalle. Tout ce chapitre est rempli d'inexactitudes.

Page 190. *L'auteur du libretto...* — Romani.

Page 191... *quartetto...* — Toutes les éditions donnent : *duetto.* C'est une erreur d'impression ; Stendhal, un peu plus loin, fait allusion aux paroles qu'il a citées du « quartetto ». Sur le succès extraordinaire du *Turco in Italia*, cf. Cametti, *La Musica teatrale a Roma cento anni fà.* 1916, p. 7.

Page 194... *plus de légèreté...* — L'édition de 1854 saute ces trois mots.

Page 195... *un Galli.* — Les éditions donnent : *un Davide.* Le duo étant écrit pour deux basses, il ne pouvait être chanté par le ténor Davide. D'ailleurs, quelques lignes plus haut, Stendhal indique lui-même la distribution des rôles. Il s'agit d'un simple lapsus.

Page 197... *Barbaja...* — Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 383, 385. *Correspondance*, édit. Paupe, t. II, 164, 195. Il y aurait une étude fort curieuse à écrire sur ce grand impresario qui a exercé une influence considérable sur l'opéra européen. Il ne faut pas oublier qu'il ne fut pas seulement l'impresario de Rossini, mais aussi celui de Weber auquel il commanda *Euryanthe.*

Page 198... *chaque année.* — Dans la *Correspondance* de Stendhal on trouve des renseignements sur ce qu'on disait dans le public du traité passé entre Rossini et Barbaja. Le 2 novembre 1819, Beyle écrit à Mareste : « J'ai vu Rossini hier à son arrivée ; il aura vingt-huit ans au mois d'avril prochain : il veut cesser de travailler à trente ans. Il est avare et n'avait pas le sou il y a quatre ans. Il vient de placer cent mille francs au sept et demi pour cent par an. Il a mille francs par mois comme directeur *despote* du théâtre de Saint-Charles... Outre les mille francs par mois, Rossini a quatre mille francs pour chaque opéra qu'il fait, et on lui en demande tant qu'il en peut faire ». (Cf. II, 164.)

Azevedo précise que Rossini recevait de Barbaja

200 ducats par mois, soit environ 880 francs, plus un intérêt dans la ferme des jeux qui lui rapportait environ 1.000 ducats par an.

Page 199... *était dévolu...* — M. le Prof. Radiciotti démontre dans le grand ouvrage qu'il prépare sur Rossini que le maître s'occupa avec un zèle et un soin extrêmes des affaires du théâtre San Carlo.

Page 199... *épouser sa maîtresse.* — Avant d'épouser la Colbran, Rossini avait été longtemps son amant. Beyle écrivait le 2 novembre 1818 : « Barbaja entretient ce grand homme, il lui donne gratis carrosse, table, logement *ed amica.* La divine Colbran, qui n'a, je crois, que quarante ou cinquante ans, fait les délices du prince Jablonowski, du millionnaire Barbaja et du Maestro ». (II, 164.) Voir aussi, II, 195. Le mariage fut célébré le 16 mars 1822 à l'église de Castenaso, paroisse dont dépendait la villa que la Colbran possédait aux environs de Bologne. M. le Prof. Vatielli, l'éminent bibliothécaire du Liceo Musicale de Bologne, rossiniste érudit, a bien voulu vérifier pour moi ce renseignement sur les registres de l'église de Castenaso.

Page 199. *Le personnage influent à Naples...* — Edit. de 1824 : *à N***.* Le roi Ferdinand. Cf. *Rome, Naples et Florence,* I, 399-400.

Page 200... *se sentit vraiment roi.* — Cf. *Rome, Naples et Florence,* I, 386.

Page 201... *Madame Rossini...* — La Colbran apporta en dot à Rossini 20.000 livres de rente et une villa en Sicile. On sait que Rossini fit assez mauvais ménage avec sa femme et qu'ils finirent par se séparer en 1830. La Colbran mourut à Bologne en 1845, âgée de 60 ans.

Page 201... chanter faux. — Le correspondant de Naples de la *Monthly Review* écrit à la date du 1er juin 1822 sous la signature de *Pizzo Falcone* (p. 127) : « We who have been listening since 1816

to Madame Colbran-Rossini, who sung false seven times out of ten ; and yet, as she was under the protection of Barbaglia, who was the favourite of the King, we were obliged to devour our horror in silence. Many a time we would have given one of our ears (and those are, perhaps, what we consider most precious about us) for a hearty hiss. » [Nous, qui depuis 1816, devions entendre madame Colbran-Rossini qui chante faux sept fois sur dix ; et pourtant comme elle était sous la protection de Barbaja qui était le favori du Roi, nous étions obligés de dévorer notre horreur en silence. Bien souvent, nous aurions donné une de nos oreilles (et celles-ci sont peut-être ce que nous estimons de plus précieux en nous) pour un franc sifflet.] — Après avoir lu ce passage, on ne saurait douter un instant que le correspondant de Naples ne soit Stendhal lui-même dont on reconnaît la pensée et le style sous la traduction anglaise.

Sur la Colbran, voir plus loin, chapitre XIV, *Rome, Naples et Florence*, I, 409. — Carpani célèbre au contraire la voix de la Colbran en 1822 dans *Zelmira*. (*Rossiniane*, p. 158).

Le traducteur de la *Vie de Rossini* en anglais a pris grand soin de dégager sa responsabilité des critiques adressées par l'auteur à la Colbran qui lui semblent injustifiées. Cf. *Memoirs of Rossini by the Author of the Lives of Haydn and Mozart.* London, 1824, p. V. — M. le Prof. Radiciotti m'écrit que la Colbran ne cessa de triompher à Naples que vers 1821 et qu'avant cette date il est impossible d'admettre qu'elle ait chanté faux comme l'assure Stendhal, car les rôles écrits pour elle par Rossini sont hérissés de traits de l'intonation la plus difficile.

Page 204... *mélodrame français*... — En réalité le livret était tiré d'un drame italien de l'avocat Federici, inspiré lui-même par une nouvelle anglaise *The recess*,

(Je dois ce renseignement à l'obligeance de M. Radiciotti.)

Page 207... inaspettato... — Stendhal cite inexactement le début du quartetto :

...Al colpo
che lor serbava il fato...

Nous rétablissons le texte.

Page 208... *première représentation...* — L'*Elisabetta* ayant été donnée à Naples pour la première fois le 8 octobre 1815, Beyle n'y pût assister, puisqu'il se trouvait alors à Milan.

Page 209... *Princesse de Belmonte...* — Edit. de 1824 : *Princesse de B****. Dans *Rome, Naples et Florence*, Stendhal écrit qu'il est reçu chez la Princesse de Belmonte et note une observation de la princesse sur les costumes des acteurs au San Carlo (I, 385).

Page 213, note 1... *du sujet.* — Stendhal cite les vers de Manzoni avec quelques inexactitudes de détail. Nous rétablissons les passages altérés.

Page 217... *ce morceau superbe.* Stendhal se déclarait très satisfait de son analyse de l'*Elisabetta* dans une note manuscrite en appendice à un exemplaire de la *Vie de Rossini* appartenant au comte Joseph Primoli. Cette note est demeurée inédite : « Lu par hasard dopo tanti anni 209, 210, 211. I found very well, vif, clair, énergique full of fire. — 2 décembre 1839. Civ. Vec^a. »

Page 218. *Elle devait être profondément tendre...* — Edit. de 1854 : *Elle devrait être si profondément...*

Page 219... *archevêque de T***...* —

Dans sa correspondance, Stendhal parle de « l'évêque ou archevêque de Trente » qui « aimerait mieux manquer à son bréviaire qu'au spectacle ». — Lettre à Mareste du 14 avril 1818 (II, 67).

Page 222... *qu'il fallait ôter.* — Edit. de 1854 : *qu'il fallait leur ôter.*

Page 223... *quelquefois Allemand...* — On a raillé Stendhal à ce sujet, mais la critique la plus rigoureuse lui donne raison. Rossini est Italien corps et âme, mais Rossini a été très sensible aux influences étrangères. Celle qu'exerça sur lui l'opéra français dans *Guillaume Tell* n'est pas contestée. Rossini, que ses condisciples du *Liceo Musicale* de Bologne appelaient *Il Tedeschino*, apprit l'harmonie (à ce qu'il a conté lui-même) en mettant en partition les quatuors de Haydn. Il avait un culte pour Mozart. Ses œuvres portent la trace évidente de ces influences et certains passages du *Comte Ory* démontrent que Rossini avait été vivement impressionné par les dernières symphonies de Beethoven.

Page 224. *Il écrit...* — L'édition de 1854 donne : *il écrivit.* La correction de Colomb peut se défendre, tout le passage se trouvant au passé défini. Mais Stendhal emploie le présent pour indiquer que Rossini continue depuis cette époque à écrire ainsi.

Page 225... *genre déclamé...* — Cette assertion de Stendhal serait absolument inexacte d'après M. le Prof. Radiciotti qui a pris la peine d'étudier la partition d'*Ermione*, ce que n'avait encore fait aucun des biographes de Rossini.

Page 228... *n'ajoute rien à celle de Rossini...* — Beyle écrivait à Mareste le 3 septembre 1818 de Milan : « Rien de neuf ici qu'un mauvais opéra de Rossini, *Dorliska* ; c'est du mauvais Voltaire ».

Sur les représentations au Teatro Valle de cet opéra, voir la remarquable étude de M. Alberto Cametti : *La Musica teatrale a Roma cento anni fa*, dans l'*Annuario della R. Acc. di Sta Cecilia*, 1915-1916...

Page 228... *du boulevard...* — L'édition de 1824 donne le texte suivant : « Le tyran, dans l'opéra de *Dorliska*,

lequel a la niaiserie uniforme, et visant au sublime du style, et au manque total d'originalité et d'individualité dans les personnages, me semble une traduction de quelque mélodrame du boulevard. Le tyran chante... »

Pour remédier à ce texte évidemment fautif Colomb corrige :

« Le tyran, dans l'opéra de *Dorliska*, lequel par sa niaiserie uniforme, et visant au sublime du style, et par le manque... me semble une traduction de quelque mélodrame du boulevard ; le tyran... » La phrase demeure passablement incohérente. Je pense que Stendhal a simplement oublié de raturer les deux premiers mots après s'être laissé entraîner dans une phrase incidente qui l'a obligé à reporter plus loin le commencement de la phrase principale : le tyran...

Page 231. *Il Barbiere di Siviglia.* — Cf. à l'appendice la version de Stendhal dans l'article du *Paris Monthly Review* et la très intéressante réponse de la Righetti, laquelle ayant créé le rôle de Rosina donne de la 1re représentation un récit curieux et, semble-t-il, véridique. Stendhal n'a tenu aucun compte des rectifications de détail de la Righetti en rédigeant le présent chapitre. Il a plus tard donné une autre version passablement chargée de cette 1re représentation. Cf. *Promenades dans Rome* (4 déc. 1828). — Stendhal dit avoir entendu le *Barbier* pour la première fois à Florence. La première impression avait été médiocre. (V. *Rome, Naples et Florence*, I, 331-333). — Le 19 avril 1820 il écrivait à Mareste : « ... faites bouillir quatre opéras de Cimarosa et deux de Paësiello, avec une symphonie de Beethoven ; mettez le tout en *mesures vives*, par des croches, beaucoup de triples croches, et vous avez le *Barbier*, qui n'est pas digne de dénouer les cordons du *Sigillara*, de *Tancrède* et de l'*Italiana in Algeri.* » (*Correspondance*, II, 187).

Page 232. *En treize jours...* — Il est certain que le *Barbier* fut écrit avec une extrême rapidité. Le contrat entre l'impresario et le librettiste Sterbini porte la date du 17 janvier. Or le matin du 6 février Rossini remettait au chef d'orchestre la partition du 1er acte et le 20 février, on donnait la première représentation. M. Cametti a établi que Rosssini avait fait un certain nombre d'emprunts à ses opéras antérieurs, indépendamment de l'ouverture qui, composée pour l'*Equivoco stravagante*, avait déjà servi pour l'*Aureliano* et enfin pour l'*Elisabetta*. En particulier le crescendo de la Calomnie et l'introduction *Piano, pianissimo* provenaient du *Sigismundo* si cruellement sifflé.

Page 232... *à ce peuple...* — « C'est exactement bon pour les Français », écrit Beyle à Mareste le 25 sept. 1820 (*Corresp.*, II, 203). Stendhal voyait juste et le *Barbier* devait devenir rapidement l'une des œuvres les plus populaires du répertoire de nos théâtres lyriques. Il ne fut cependant pas accepté sans combats. Une brochure française que nous avons retrouvée à la bibliothèque de Bologne (cote P. 14), critique de la manière la plus violente l'opéra de Rossini. L'auteur s'indigne que des Français, « pour entendre un épouvantable charivari d'orchestre », aient consenti à massacrer la pièce de Beaumarchais.

« Je m'attendais à une sérénade douce, mélodieuse, tendre ; mes oreilles ont été étourdies par un épouvantable fracas ; et comme la musique savante ne permet jamais de distinguer les paroles prononcées par le chanteur, j'ai été tenté de croire que, loin de faire une galanterie à la pupille de Bartholo, on demandait plutôt sa tête. »

« J'ai entendu hier le *Barbier de Séville*, mes oreilles sont encore troublées par le bruit qui les a frappées, mais ma mémoire ne me rappelle que cela... »

« S'il y a foule au théâtre lorsqu'on y représente le *Barbier de Séville* de Rossini, ce n'est pas à dire qu'on

s'y amuse. On y va par ton et non par plaisir. Une petite maîtresse de province rougirait de n'avoir pas vu cette pièce à la mode. Elle s'y ennuie, elle y baille, en se cachant de son éventail ou de son mouchoir, mais elle assure dans son salon qu'elle est enchantée, ravie, transportée... »

On croirait lire certaines critiques relatives aux opéras de Wagner. La brochure est signée Papillon et porte pour titre : *Lettre critique sur Rossini.* Paris, chez Mondor, 1823, in-8º.

Page 232... *madame Giorgi...* — Née en 1785 à Bologne, la Giorgi brilla d'abord à Paris en 1804, au Théâtre Italien et surtout aux concerts de la cour impériale. Revenue en Italie en 1806, elle épousa un avocat de Bologne, M. Righetti et ne parut plus sur le théâtre que par intervalles. Elle créa plusieurs rôles des opéras de Rossini. Retirée à Bologne, elle continua à faire beaucoup de musique et son salon demeura le rendez-vous des dilettantes bolonais et des artistes de passage. On a vu dans la préface dans quelles conditions elle entreprit de réfuter l'article de Stendhal du *Paris Monthly Review.* On trouvera en appendice la traduction de sa brochure.

Il est question d'elle dans *Rome, Naples et Florence,* t. I, p. 332.

Page 232... 26 *décembre* 1816. — Le *Barbiere di Siviglia* fut représenté pour la première fois le 20 février 1816. Cf. sur cette soirée mémorable l'étude critique de M. Alberto Cametti, *La Musica teatrale a Roma cento anni fa...* (1916). Il y est longuement question de la Giorgi-Righetti.

Page 234... Piano, pianissimo... — Stendhal cite de mémoire, en confondant avec le terzetto du 2e acte :

Zitti, zitti, piano, piano.

Page 235... *un peu longtemps...* — Edit. de 1854 : *longtemps.*

Page 238... *a le meilleur style.* — Edit. de 1854 : *a le style meilleur.*

Page 239... *est faible et commun...* — C'était un air qu'on disait arrangé par Garcia. Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 333, et le récit de la Righetti à l'Appendice. Cependant M. Cametti, après examen du manuscrit autographe, affirme qu'il était bien de Rossini et que seul l'accompagnement de guitare était peut-être de Garcia. Les premières mesures de cet air : *Ecco ridente il cielo* étaient d'ailleurs empruntées à un chœur de l'*Aureliano in Palmira.*

Page 241... *Musique de Gluck.* — Stendhal a senti juste. Gluck a cherché à noter la déclamation dramatique de son temps. Le créateur de l'opéra français, Lully, avait étudié la manière dont la Champmeslé récitait les tragédies de Racine et avait noté ses « tons ». Tout le récitatif français de Lully à Gluck est fondé non sur le langage parlé mais sur la déclamation théâtrale telle qu'elle était pratiquée au Théâtre Français. On voit par ce passage de Stendhal qu'en 1820, la tradition de la déclamation chantante, en honneur à l'hôtel de Bourgogne, s'était maintenue.

Page 242... fiderá. — Stendhal cite inexactement en sautant le second vers :

Perchè d'un che poco è in se
Il tutor...

Page 243... *Choron...* — A l'école de Choron, les jeunes musiciens se formaient par l'étude de la musique an cienne polyphonique. Cf. d'Ortigue, *Le balcon de l'Opéra*, 1833, in-8°, p. 58-59.

Page 245... *Meyerbeer...* — Stendhal écrit *Mayerbeer.*

Page 245... *le bel à fresque...* — Colomb corrige : *la belle fresque.* Edit. de 1854.

Page 246... *hors de la nature.* — Edit. de 1854 : *hors de nature.*

Page 246... *passer la soirée...* — On pense à la réponse de Dumas fils : « Mais enfin, vous prétendez peindre les femmes du monde, où donc les avez-vous vues ? » — « Chez moi ! »

Page 247... faccio a lei ! — Stendhal cite inexactement :

E il maestro io faccio a lei.

Page 248... *eût syncopées...* — Voir la note page 48.

Page 249... *aux marionnettes...* — Cf. *Rome, Naples et Florence*, II, 321, 329 et *passim.*

Page 250... *de Pie VI et de Pie VII.* — Edit. de 1824 : *de P. VI et de P****. Il faut certainement lire : *de Pie VI et de Pie VII.* Voir *Racine et Shakespeare*, p. 76 et *Vie de Napoléon.*

Page 251... *tout a influé...* — On reconnaît l'idée chère à Stendhal de l'influence des milieux sur les arts dont Taine a tiré plus tard tout un système philosophique.

Page 254... *à Palerme...* — Edit. de 1824 : *à P****.

Page 255... *de musique...* — L'édition de 1854 saute les six mots qui précèdent.

Page 259... *Majer, de Venise...* — Edit. de 1824 : *Mayer.* Il s'agit évidemment d'Andrea Majer, « Veneziano. » auteur d'un livre auquel fait allusion Stendhal plus haut (voir p. 129). Toutefois, je n'ai pas trouvé trace dans ce livre du passage incriminé par Stendhal. Il s'agit peut-être d'une autre brochure du même auteur.

Page 260... *à courir.* — Dans *Rome, Naples et Florence*, Stendhal, après avoir déclaré que le trio du 2e acte lui paraissait la seule chose absolument neuve de tout l'opéra, se plaignait que ce morceau fût si mal placé : « Quand le danger est vif, quand une minute peut tout perdre ou tout sauver, il est trop choquant d'entendre répéter dix fois les mêmes paroles... » I, 332.

Page 260... *jeter au feu.* — Sur un exemplaire de la *Vie de Rossini* appartenant au comte G. Primoli, on lit cette note de la main de Stendhal : « 5 juin 1839. Pour me remettre de la visite à moi faite par un fourbe, je lis l'analyse du *Barbier*, 214-245. Je trouve cela excellent et ne l'ai pas regardé depuis dix ou quinze ans. »

Page 265... *M. Magalon...* — Au moment où Stendhal écrivait la *Vie de Rossini*, tout Paris se passionnait pour le cas du journaliste libéral Jean Denis Magalon, lequel avait été condamné à 13 mois de prison pour ses attaques contre la Congrégation et les Jésuites. Le 22 avril 1823, il avait été transféré de Ste-Pélagie à la prison de Poissy, enchaîné à un galérien et traité comme un malfaiteur de droit commun. Sur l'intervention de Chateaubriand, il fut réintégré à Ste-Pélagie.

Page 269... *M. Massimino...* — Voir note, p. 5.

Page 273... *ballets...* — Stendhal se déclare à maintes reprises enthousiaste de la mode italienne consistant à intercaler un ballet entre le 1er acte et le 2e acte d'un opéra. Carpani, au contraire, tonne contre cet usage. Cf. *Rossiniane*, p. 111.

Page 273... *des* Pages du duc de Vendôme... — Ce ballet en un acte de Gyrowetz, avait été représenté avec le plus grand succès à l'Opéra pour la première fois le 18 octobre 1820. Il tint l'affiche dix ans avec 115 représentations.

Page 275. *Otello.* — Beyle dit avoir vu représenter *Otello* à Naples en 1817, l'année de sa création. La première impression fut défavorable : « Rien de plus froid », écrit-il dans *Rome, Naples et Florence*. Cf. II, 401-402. — Quelques jours plus tard il avoue : « J'ai distingué quelques jolis motifs dont je ne me doutais pas, entre autres le duo du 1er acte entre les deux femmes » (p. 403). Il est peu question d'*Otello* dans

la *Correspondance* de Stendhal et en termes défavorables. Cf. II, 130, 380. Au contraire, dans les *Notes d'un dilettante*, Stendhal, sous l'influence de la Pasta, se montre enthousiaste de l'œuvre de Rossini.

Page 275... *comme Walter Scott*... — Edition de 1854 : *ainsi que Walter Scott*....

Page 275... *faire parler l'amour*... — On est surpris, après les critiques d'ordre général adressées par Stendhal à l'*Otello* de Rossini, du ton élogieux de l'analyse. Il a dû être influencé par les notes sur lesquelles il travaillait. La contradiction n'avait pas échappé à Zacharie Astruc lequel, en une *Lettre à Stendhal sur l'*Otello *de Rossini*, remarque : « Vous parliez de l'*Otello* avec un dédain visible et cependant vous fûtes bien aise d'en consacrer la haute portée, pour ne pas contrarier le ton général de votre livre. » Tout l'article est une critique sévère de l'*Otello* de Rossini et de ce qu'en dit Stendhal. Cf. *Le quart d'heure, Gazette des gens demi-sérieux*, 1re année, no 5, Paris, 1859 (20 avril).

Page 276... *par vanité*... — Edit. de 1854 : *par la vanité.*

Page 278... *lui en laisser voir toute la folie.* — Edit. de 1854 : *lui laisser voir toute sa folie.*

Page 281... *l'air* : Vedrò... — Il s'agit de l'air du Comte Almaviva au 1er tableau du 2e acte des *Noces de Figaro.* — Stendhal cite fréquemment cet air. Voir notamment *De l'Amour.*

Page 287... *clarinette*... — Vers le milieu de l'ouverture, la clarinette soupire à deux reprises une belle phrase mélodique d'un chromatisme émouvant.

Page 287... *ouverture*... — Beyle, si sévère pour *Otello* en 1817, reconnaît que « l'ouverture est d'une fraîcheur étonnante, délicieuse, facile à comprendre et entraînante pour les ignorants, sans avoir rien de commun... » *Rome, Naples et Florence*, I, 402.

Page 290... *Viganò*... — On sait l'admiration passionnée que professa toute sa vie Stendhal pour le grand chorégraphe. Elle éclate surtout dans sa *Correspondance*. Stendhal égale la gloire de Viganò à celle de Rossini, de Cimarosa, de Canova, voire de Napoléon. Rossini, toutefois, un soir de décembre 1819, lui « fit voir un défaut dans Viganò : trop de pantomime, pas assez de danse ». V. Blanchard de Farges (*Correspondant*, 1909, p. 1098). — Sur Viganò voir notre étude dans la *Revue Musicale* du 1er décembre 1921.

Un livre devenu d'une grande rareté aujourd'hui donne sur la vie et les œuvres de Viganò les renseignements les plus intéressants : *Commentario della Vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò*... da Carlo Ritorni... Milano, 1838, in-8o, 413 pp.

Page 290... *ballet* d'Otello... — Stendhal, dans une lettre au baron de Mareste du 12 mars 1818, qualifiait le ballet d'*Otello* d' « archisublime ». (II, 57.) Il en est sans cesse question dans la *Correspondance* de Stendhal.

Page 290... *tel qu'on l'a arrangé pour Paris*... — Cf. à l'appendice les *Notes d'un Dilettante*, en lesquelles on trouvera une foule d'indications sur le jeu de Madame Pasta dans le rôle de *Desdemona*.

Page 294... potrai... — Stendhal cite en supprimant ces deux vers.

Page 301... *Marquis Berio*... — Cf. *Rome, Naples et Florence*, II, 402 (note), et 384, 404.

Page 301... *la joue*. — Colomb corrige : *la chante*.

Page 304. *Alessandro Stradella*... — L'histoire de Stradella, sous une forme moins développée, se trouvait déjà dans la *Vie de Haydn* (p. 233 sqq.). Carpani y faisait allusion dans ses *Haydine*. La première version se rencontre dans l'*Histoire de la Musique* de Bonnet, publiée en 1715. Elle a été souvent repro-

duite avant Stendhal et depuis. Elle repose sur une réalité historique, mais on n'est pas encore parvenu à faire la lumière sur la vie de Stradella.

Grand compositeur et célèbre chanteur, Stradella a dû naître aux environs de 1645 et fut assassiné à Gênes le 25 février 1682. La dernière composition connue de lui est une cantate : *Il Barcheggio*, en l'honneur des noces de Carlo Spinola à Gênes, le 6 juillet 1681. — Sur Stradella, on pourra consulter la remarquable étude de M. Heinz Hess : *Die Opern Alessandro Stradella's*. Breitkopf und Härtel, 1906. — Il résulte des documents publiés dans cette brochure que Stradella fut bien assassiné par jalousie mais dans des conditions différentes de celles rapportées par Stendhal d'après la tradition.

Page 305... *Madame Gherardi*... — Edit. de 1824 : *Madame G****... — Le nom se trouve en toutes lettres à l'alinéa précédent.

Page 310... *mon ami de Bergame*... — Cf. *Rome, Naples et Florence*, I, 229.

Page 310... *leur lit.* — Ici finit dans l'édition originale la première partie de la *Vie de Rossini.*

Page 311... *à Trieste*... — Beyle n'ayant pas mis les pieds à Trieste avant l'année 1830, n'y avait pu entendre la *Cenerentola* lorsqu'il écrivait la *Vie de Rossini.* Il l'avait entendue ailleurs plusieurs fois déjà et notamment à Milan en 1817 *(Correspondance*, II, 41), et à Florence en 1819 *(Correspondance*, II, 152).

Page 311... *magnifique et pure*... — Dans son feuilleton du *Journal de Paris*, Stendhal célèbre « la belle voix de basse de Zuchelli ». Cf. à l'appendice les *Notes d'un dilettante*, 18 novembre 1824 et *passim.*

Page 314... *l'harmonie*... — Stendhal entend par ce mot la partie symphonique du drame musical, tout ce qui n'est pas la mélodie vocale.

Page 315... *Righetti...* — Si la Righetti vit ce jugement de Stendhal, elle dut en être irritée profondément, car elle se donne dans son opuscule pour l'une des premières chanteuses de l'Italie, et M. Cametti, s'appuyant sur des témoignages contemporains, confirme son dire. Cf. *La Musica teatrale a Roma cento anni fa* (1916) et *La Cenerentola* (1917) dans l'Annuaire de l'Académie Ste-Cécile.

Page 317... *de la* Cenerentola... — Edit. de 1854 : *avec* Cenerentola.

Page 318... *Papauté...* — Edition de 1824 : *de P****.

Page 323... parleremo... — Stendhal cite cette tirade en sautant le 3e et le 9e vers.

Page 328... *prohibition du rire ?* — Idée chère à Stendhal. Cf. *Notes d'un dilettante,* II, 333-334.

Page 336... *méthode de Velluti...* — On sait que Rossini réagit violemment contre la libre interprétation de la musique par les virtuoses. Une lettre du 12 février 1817, attribuée à Rossini, met en cause Velluti « qui, plus qu'aucun autre, a abusé des admirables dons que la nature lui avait accordés ». « Gorgheggi, volate, trilli, salti, abuso di semitoni, aggrupamento di note, ecco il carattere del canto che adesso prevale ». *Lettere inedite e rare di G. Rossini,* 1892, in-8o, p. 1. Cette lettre semble apocryphe mais témoigne des sentiments que les contemporains prêtaient à Rossini à l'égard de Velluti. Cf. l'avis de M. Cametti dans la *Musica Italiana* du 31 janvier 1917.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER

VIE DE ROSSINI

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART